
BACHELORARBEIT

Frau
Sandra Eiper

**Die fabelhafte
Welt des Wes Anderson:
Eine Analyse seiner filmischen
Handschrift anhand der Werke
"Bottle Rocket" und *"The
Grand Budapest Hotel"***

2016

BACHELORARBEIT

Die fabelhafte Welt des Wes Anderson:

**Eine Analyse seiner filmischen
Handschrift anhand der Werke
"Bottle Rocket" und *"The
Grand Budapest Hotel"***

Autorin:
Frau Sandra Eiper

Studiengang:
Film und Fernsehen, Kamera

Seminargruppe:
FF12sK-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Christian Maintz, M. A.

Einreichung:
Hamburg, 20.01.2016

BACHELOR THESIS

The Fabulous Life of Wes Anderson: An analysis of his personal auteur hand- writing on the basis of "*Bottle Rocket*" and "*The Grand Budapest Hotel*"

author:
Ms. Sandra Eiper

course of studies:
Film camera

seminar group:
FF12sK-B

first examiner:
Prof. Peter Gottschalk

second examiner:
Christian Maintz, M.A.

submission:
Hamburg, 20.01.2016

Bibliografische Angaben:

Nachname, Vorname: Eiper, Sandra

Die fabelhafte Welt des Wes Anderson: Eine Analyse seiner filmischen Handschrift anhand der Werke "Bottle Rocket" und "The Grand Budapest Hotel"

The Fabulous Life of Wes Anderson: An analysis of his personal auteur handwriting on the basis of "Bottle Rocket" and "The Grand Budapest Hotel"

2016 - 63 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2016

Abstract

Im Rahmen dieser Bachelorarbeit wird Wes Andersons filmische Handschrift anhand der beiden Filme *Bottle Rocket* (1996) und *The Grand Budapest Hotel* (2014) erforscht. Mit Hilfe der strukturfunktionalen Analyse werden neben der Mise en Scène, auch die markanten sowie subtilen Stilmittel und dramaturgischen Merkmale untersucht, ausgewertet und in einer Übersicht präsentiert. Es wird ein Blick auf das ganzheitliche Autorenfilm-Genre geworfen, auf die Einflüsse Andersons, sowie auf den Realitätsbezug seiner Filme.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	VII
Tabellenverzeichnis.....	VIII
1 Einleitung.....	1
2 Der Autorenfilmer Wes Anderson.....	2
2.1 Der klassische Autorenfilm.....	3
2.2 Andersons Stilentwicklung	5
2.2.1 Einflüsse.....	6
2.2.2 Intertextualität und Hommage	8
2.2.3 Coming of Age in Andersons Filmen.....	9
2.3 Bezug zu Hollywood.....	10
3 Strukturfunktionale Analyse der filmischen Handschrift Wes Andersons.....	11
3.1 Bottle Rocket (1996).....	12
3.1.1 Handlung.....	12
3.1.2 Figuren.....	14
3.1.3 Stilmittel.....	18
3.1.4 Fazit.....	25
3.2 The Grand Budapest Hotel (2014).....	26
3.2.1 Handlung.....	27
3.2.2 Figuren.....	30
3.2.3 Stilmittel.....	33
3.2.4 Fazit.....	37
4 Analyseergebnis.....	39
5 Bezugsrealität	45
5.1 Figuren.....	45
5.2 Ausstattung.....	47
5.3 Handlung.....	48
6 Fazit.....	50
Literaturverzeichnis.....	X

Eigenständigkeitserklärung.....	XIII
--	-------------

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Rear Window (1954) / Moonrise Kingdom (2012).....	9
Abbildung 2: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:01:13.....	20
Abbildung 3: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:02:57.....	21
Abbildung 4: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:03:48.....	23
Abbildung 5: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:14:32.....	23
Abbildung 6: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:21:40.....	25
Abbildung 7: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:24:22.....	26
Abbildung 8: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:03:15.....	34
Abbildung 9: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:03:46.....	35
Abbildung 10: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:04:05.....	36
Abbildung 11: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:04:40.....	37
Abbildung 12: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:10:05.....	37
Abbildung 13: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:11:57.....	38
Abbildung 14 Bottle Rocket (1996) Min.: 00:52:55 / The Grand Budapest Hotel (2014) Min.: 00:51:47.....	41
Abbildung 15: Grand Budapest Hotel (2014) Standbilder ab Min. 00:09:39.....	42
Abbildung 16: Standbilder Wes Anderson im Interview und Moonrise Kingdom (2012)	47

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersicht der Stilmittel, Tabelle erstellt von Sandra Eiper.....	40
---	----

1 Einleitung

Man nehme: skurrile Charaktere, eine unvorhersehbare Geschichte, viel Symmetrie und Bill Murray. Dies sind die Grundzutaten der Filme von einem der bedeutendsten zeitgenössischen Autorenfilmer des postmodernen Kinos: Wesley Wales Anderson.

Seine Filme jedoch sind kniffliger, scharfsinniger und tiefgründiger, seine Einflüsse französischer und sein Bezug zu Hollywood nüchterner als manch ein Betrachter es zunächst erahnen mag. Die Werke von Anderson beeindrucken Jung und Alt, West und Ost, Reich und Arm. Sie sind einfühlsam, modern und zeitlos zugleich, emotional und unterhaltsam. Immer geprägt durch eine gewisse Tendenz zur Nostalgie.

Um sich dem Thema *Autorenfilmer* Wes Anderson zu nähern, bedarf es zunächst der sorgfältigen Betrachtung des ganzheitlichen Autorenfilm-Genres, sowie einen Einblick in Andersons Welt der Einflüsse und Inspiration. Zur Erforschung seiner persönlichen Handschrift und ihrer Entwicklung, werden in der vorliegenden Arbeit sein Erstlingsfilm *Bottle Rocket (Durchgeknallt)*,¹ und sein aktuellster Film *The Grand Budapest Hotel (Grand Budapest Hotel)* unter die Lupe genommen. Mit Hilfe der strukturfunktionalen Analyse werden neben der *Mise en Scène*², auch die markanten sowie subtilen Stilmittel und dramaturgischen Merkmale untersucht, ausgewertet und in einer Übersicht präsentiert.

Viele Leute vermuten, dass hinter Andersons Filmen mehr steht, als die erlernten Stilmittel. Nämlich die Bezugsrealität bzw. seine Autobiografie. Mit dieser Frage beschäftigt sich die Autorin abschließend. Denn ein Film entsteht nicht nur auf Grundlage des Wissens über mögliche Gestaltung und Erzählweisen, es ist zu einem großen Teil die eigene Erfahrung des Regisseurs, die Umgebung mit Familie und Freunden, die die persönlichen Vorlieben prägen und inspirieren und seinen privaten, eigenen Stil erzeugen.

1 *Bottle Rocket* ist tatsächlich Andersons bis lang einziger Film ohne einen Auftritt von Bill Murray.

2 *Mise en Scène* beschreibt alle inszenatorischen Aspekte einer Filmproduktion; Schauspieler-, Licht- und Kameraführung, die im Bild wahrzunehmen sind.

2 Der Autorenfilmer Wes Anderson

“And so it begins.”³

- Dignan and Mr. Fox⁴

Wesley Wales Anderson wuchs als zweitgeborener Sohn mit seinen beiden Brüdern, Mel und Eric bei seiner Mutter an der Küste von Neuengland auf. Er wurde 1969 geboren. Seine Eltern ließen sich scheiden als er Acht war.⁵ Schon in der Grundschule hat sich Wes gerne Geschichten ausgedacht und Theaterstücke geschrieben. Seine Lehrerin hat ihn als Belohnung für anständiges Verhalten seine Stücke aufführen lassen. Diese frühe Motivation und die Kenntnis im Umgang mit Teammitgliedern hat ihm den Weg für weitere eigene Projekte geebnet.⁶

Mit 12 Jahren wollte Anderson unbedingt für ein Schuljahr nach Paris gehen. Obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch keine Einflüsse aus Frankreich wahrgenommen hat und gar nicht wusste was ihn dort erwarten würde, hat er versucht seine Eltern zu überzeugen, aber er durfte nicht.⁷ Andersons Mutter ist Archäologin und nahm ihre drei Söhne in den Schulferien mit zu Ausgrabungen. Da diese mit der Zeit eher langweilig waren, malten die Brüder sich zu Hause beim spielen mit ihrer eigenen Fantasie Geschichten aus und Anderson verfilmte sie mit der Super-8-Kamera seines Vaters.⁸ Auch wenn er lieber Fernsehen geguckt hätte, hatten Bücher einen großen Einfluss auf ihn. Wie er selbst sagt, wurde er mit 12 oder 13 Jahren derart in die Welt zwischen den Seiten gezogen, dass er sich kaum wieder entziehen konnte.⁹ So etwas könne kein Film bewerkstelligen.

Nach seinem Besuch einer privaten High School, studierte Anderson Philosophie an der University of Texas. Hier lag sein Hauptaugenmerk allerdings auf dem Geschich-

3 Browning, Mark: Wes Anderson: Why his movies matter. Praeger, California 2011, S. 1

4 Zitat aus den Filmen Bottle Rocket (1996) and The Fantastic Mr. Fox (2009)

5 Vgl. Schwab, Jan Tilman: “I need to find a baby for this father”. Familienstrukturen und Vaterfiguren in den Filmen von Wes Anderson. In: Vittrup, Christian (Hg.). This is an adventure!. Das Universum des Wes Anderson. Verlag Ludwig, Kiel 2010, S. 71

6 Vgl. Kirichenko, Alex (2015): “Bergmans Video”, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A-vj3jQsJ3A> [Stand: 17.12.2015]

7 Vgl. Collin, Robbie (2014): Wes Anderson interview, URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/10644172/Wes-Anderson-interview.html> [Stand: 28.12.2015]

8 Vgl. Nicodemus, Katja (2012): Ich bin ein Teilzeit-Wilder, URL: <http://www.zeit.de/2012/22/Interview-Anderson> [Stand: 13.12.2015]

9 Vgl. Rehfeld, Nina (2002): Interview mit Wes Anderson: "Very Wenders", URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/in-interview-mit-wes-anderson-very-wenders-a-186844.html> [Stand: 05.12.15]

tenschreiben, weshalb er sich dem Dramaturgie-Kurs der Universität anschloss, in welcher er den gleichgesinnten Owen Wilson kennenlernte. In der Bibliothek der Universität las Anderson Filmbücher rauf und runter. Es waren Werke über nationale und europäische Regisseure, meistens über Filme der 60 Jahre, welche Anderson sich alle im Nachhinein anschaute. Die Bücher handelten von Filmen der Regisseure Fellini, Bergman, Truffaut, sowie Scorsese und Coppola.¹⁰

Owen Wilson und Wes Anderson entschieden sich zusammen an einem Film zu schreiben; *Bottle Rocket*. Kit Carson, ein Bekannter von Owen's Vater, hat Wes und Owen viel Hilfestellung geleistet, ihnen Ratschläge und wertvolle Hinweise über die Branche gegeben.¹¹ Nachdem er den Kurzfilm *Bottle Rocket* sah, hat er die beiden Newcomer für das Sundance Filmfestival motiviert, wodurch er im Nachhinein den Kontakt zu den späteren Producern des Films in Hollywood herstellen konnte.¹²

2.1 Der klassische Autorenfilm

Man nehme eine Erzählstruktur die sich bewehrt hat, im Land bekannte Schauspieler und eine Geschichte die schon mehrfach verfilmt wurde und immer große Zuschauerzahlen erreicht hat. Alles das und bloß kein Risiko. Die großen Produktionsfirmen setzen auf die alten Hasen. Alle Geldgeber wollen mitreden und die Geschichte möglichst so zurechtschneiden, dass sie eine große Schnittmenge an Genres bedienen um für jeden etwas 'dabei' zu haben. Es ist ihnen egal, ob die Geschichte anspruchsvoll, lehrreich, phantasievoll oder altbacken ist. Es bleibt wenig Individualität und kaum Freiheit für eigenständiges Arbeiten. Regie und Autor sind an ihre Sponsoren und Anweisungen der Produktionsfirma gebunden.

Aus diesem Problem heraus, entstand Ende der 1950er Jahre in Frankreich die *Nouvelle Vague*, zu deutsch: Neue Welle. Wes Anderson ist kurz nach der Entstehungszeit und Hochphase des neuen Genres aufgewachsen und hat sie später als Inspiration genutzt. Die Begründer François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer und Jacques Rivette hatten beschlossen sich von der artifiziellen Filmsprache Hollywoods und dessen verwandter Massenware abzusetzen und selber Filme zu drehen.¹³ Obwohl es keine geschlossene Bewegung war, ähneln sich die Filme in einigen

¹⁰ Vgl. Zoller Seitz, Matt: The Wes Anderson Collection. Harry N. Abrams, New York 2013, S. 41

¹¹ Vgl. Zoller Seitz (2013), S. 49

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. Brunner, Philipp und Meyer, Heinz-Hermann (2012): Neue Welle. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3637> [Stand 17.12.2015]

Stilmitteln sehr: Sie weisen einen quasi-dokumentarischen Look auf durch eine viel bewegte Kamera, vielen Außen- und Vor-Ort-Aufnahmen; Sie haben eine experimentelle, lockere oder realistische Struktur und die Filme spielen auf Zitate aus früheren Filmen an.¹⁴

Gegen 1950 entstand von der *Novelle Vague*-Fraktion zusätzlich die *Autorentheorie*. Mit ihr wurde Regisseuren wie Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Howard Hawks oder Sam Peckinpah eine künstlerische Identität zugesprochen.¹⁵ Das heißt, der Regisseur hat seinen formalen und thematischen¹⁶ eigenen Stil, welcher in allen seinen Filmen wiedererkannt wird. Diese *politique des auteurs* ist allerdings keine ausgearbeitete Theorie. Die Kritiker wollten hiermit lediglich einen methodischen Brückenschlag zu ihren Lieblingsregisseuren im amerikanischen Studiosystem schlagen.¹⁷

Im Laufe der Zeit haben sich in unterschiedlichen Ländern die verschiedensten Gegenbewegungen gegen den Mainstreamfilm etabliert.¹⁸ Mittlerweile ist aus der neuen Welle der Begriff "Postmodernes Kino" entstanden, in welches Andersons Filme sich definitiv einordnen.

Das postmoderne Kino zeichnet sich durch eine Mischung von Stilelementen aus *hoher* Kunst und Populärkultur¹⁹ aus, welche einen intensiveren und bewussten Umgang mit Intertextualität voraussetzt.²⁰ Postmoderne Filme weisen eine gewisse Künstlichkeit auf und haben gelegentlich labyrinthische Erzählkonstruktionen²¹, wie beispielsweise der Film *The Grand Budapest Hotel*, welcher in einer zeitlich hin und her springenden Rahmenhandlung erzählt wird. Regisseure des postmodernen Filmes setzen eine große Medienerfahrung der Zuschauer voraus. Diese müssen die Filmübergreifenden Bezüge bemerken, um den Kontext zu verstehen und die Ironie wahrzunehmen.²²

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. Merschmann, Helmut (2014): Autorentheorie. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2274> [Stand 14.12.2015]

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Brunner, Philipp und Meyer, Heinz-Hermann (2012): Neue Welle. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3637> [Stand: 17.12.2015]

19 Vgl. Stutterheim, Kerstin: Studien zum postmodernen Kino: David Lynchs *Inland Empire* und Bennett Millers *Capote*. Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2011. S. 15

20 Vgl. Brunner, Philipp (2012): Postmoderne. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2616> [Stand: 15.12.2015]

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. ebd.

Durch dieses Vorgehen werden gewisse Zuschauer demnach systematisch ausgeschlossen und können den Film nicht genießen, da sie ihm nicht folgen können.

Doch bei Anderson ist dies anders, entdeckt Browning. Anderson stellt in seinen Filmen gern intertextuelle Bezüge her und arbeitet penibel an den präzisen Details um die Anspielungen deutlich zu machen. Dennoch sind seine Filme leicht zu verstehen und machen Spaß²³, auch ohne über das kulturelle Hintergrundwissen der Zusammenhänge zu verfügen. Dieser Fakt macht einen großen Teil seines genreübergreifenden Erfolgs aus, schlicht deshalb, da er mit diesem Stil viel mehr Zuschauer erreicht.

Die Bezeichnung Autorenfilm ist Heute im allgemeinen ähnlich wie die *Autorentheorie* definiert, mit einer Erweiterung: Wenn der Regisseur zugleich der Drehbuchautor des Werkes war, dann entsteht der komplette Film nach seinen eigenen Vorstellungen und bekommt seinen persönlichen Stil. Zwei Ausnahmen dessen, sind Alfred Hitchcock und Orson Welles, welche durch ihren markanten Stil dennoch als Autorenfilmer definiert werden, obwohl die meisten der Filme literarische Adaptionen waren.

Zu den einflussreichsten Autorenfilmern die Wes Anderson auf dem Weg zu seinen ersten Filmen inspiriert haben, zählen: Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock, Louis Malle und François Truffaut.

2.2 Andersons Stilentwicklung

“The only movies Wes Anderson films look like are other Wes Anderson films.”²⁴

- Mark Browning

Der persönliche Stil eines Menschen ist sehr individuell und wird durch die unterschiedlichsten Bereiche und Einflüsse geprägt. Anderson selbst wird der nicht ganz ernst zu nehmende sogenannte *literary geek chic* zugesprochen. Dieser Begriff steht für den Stil einer Person die viele Bücher liest, in der Literatur sehr bewandert ist und sich dort wohl fühlt. Er beschreibt klischeehaft den allgemeinen Geschmack dieser Person, die Mode betreffend, spricht: die Einrichtung, die Bekleidung, das Musikinteresse und bei ausschließlicher Betrachtung des *literary geeks*, auch seine Einstellung gegenüber Literatur. In Andersons Fall hängt es zum Teil mit seinem Faible für literarische Bezüge

²³ Vgl. Browning (2011), S. 104

²⁴ Browning (2011), S. ix

im Film zusammen, aber beschreibt größtenteils den visuellen Ausstattungsstil seiner Sets und Figuren, der sehr literarisch geprägt ist.

Ein weiterer Bereich für die Stilentwicklung ist der Einfluss von Vorbildern. Diese können von professioneller Natur sein; Politiker, Künstler oder Regisseure, oder aus dem privaten Umfeld stammen und zur Kategorie Familie, Freunde, oder Lehrer gehören. Zum Beispiel war Andersons Mutter eine Inspiration für ihn, als er über die Charaktere der Figuren seines Filmes *The Royal Tenenbaums* gegrübelt hat,²⁵ aber darauf wird in Kapitel fünf²⁶ näher eingegangen, denn der nächste Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit Andersons professionellen Filmvorbildern, Regisseure die ihn zu vielen seiner Filmmideen und deren Umsetzung inspiriert haben.

Einflüsse

2.2.1 Einflüsse

Wie bereits unter Punkt 2.2 erwähnt, hat Anderson großes Interesse an der sogenannten *French Connection*, den Filmen der zugehörigen *Nouvelle Vague*. Auch Andersons Filme spiegeln dies wider. Systematisch sät er Referenzen und zitiert aus der Französischen Kultur, insbesondere der Popkultur und dem Französischen Kino.²⁷ Anderson zitiert die Französischen Filme nicht nur, er erweist seine Ehrerbietung indem er die Bedeutung des Zitats in seinem eigenen Film verankert.

Zum Beispiel gibt es in *The Life Aquatic* eine Situation in der zwei Kollegen der Crew auf die gleiche Frau stehen und während der eine es bemerkt ruft er: "Not this one, Klaus!". Hier zitiert Anderson die Worte aus dem frühen Truffaut-Film *Jules et Jim*, in welchem "Not this one, Jim" im gleichen Zusammenhang verwendet wurden.²⁸ Demnach hat Anderson den Film nicht nur mit der Wiedergabe der Worte zitiert, sondern zugleich die Bedeutung in seiner Geschichte eingebunden und somit sozusagen die ganze Idee adaptiert.

Ein anderer Regisseur inspirierte Anderson nicht nur auf visuelle Art, auch die Arbeitsweise hat ihn beeinflusst; Alfred Hitchcock. Dieser war Andersons erster wahr-

25 Vgl. Nicodemus, Katja (2012): Ich bin ein Teilzeit-Wilder, URL: <http://www.zeit.de/2012/22/Interview-Anderson> [Stand: 13.12.2015]

26 Kapitel 5: Bezugsrealität in Andersons Werken

27 Vgl. McClintock, Stuart (o.J. ca 2010): Texas Francophile: French Influences in the Films of Wes Anderson, URL: <http://faculty.mwsu.edu/foreignlanguages/stuart.mcclintock/wesanderson.doc> [Stand: 28.12.2015]

28 Vgl. ebd.

genommener Regisseur,²⁹ wie er in einem Interview erzählt. Bevor er überhaupt wusste was ein Regisseur macht, hat er Hitchcocks Abbild auf der Dvd-Box der *Alfred Hitchcocks Collection* entdeckt und zum ersten mal realisiert, dass dieser Mann nicht im Film zu sehen ist, woraufhin er sich erschloss: er ist der Verantwortliche.³⁰

Manchmal, während der Dreharbeiten stellt Anderson sich beim Drehen von spannenden, dramatischen, oder auch ganz gewöhnlichen Szenen die Frage, was Hitchcock machen würde. Die Hitchcock Lösung ist klar, einfach und professionell. Er will erreichen, dass alle Zuschauer ein ganz bestimmtes Gefühl empfinden, z.B. Angst. Demnach versucht er die Szene mit sehr deutlichen Hinweisen und Angsteinflößenden Stilmitteln zu bestücken. Anderson hingegen verfolgt eine andere Strategie:

“Usually when I’m doing a scene, I don’t want it to feel specific—I want to make something that different people will feel in different ways. But the greatest thing about Hitchcock is that his scenes do have very specifically intended effects—even while the overall film would still be interpreted wildly differently from person to person.”³¹

Er möchte in seinen Filmen Atmosphären und Momente schaffen, die von jedem Zuschauer anders interpretiert und somit anders empfunden werden können. Kein Bild soll definitiv vorgeben was der Zuschauer fühlt, hingegen erlaubt es ihm, über zunächst traurig erscheinende Bilder zu lachen, da die Absurdität es lustig macht. Oder eine augenscheinlich lustige Szene kann für den Zuschauer melancholisch werden, durch den Äußeren Zusammenhang der Geschichte, oder persönliche Erfahrungen. Hitchcock lässt dem Zuschauer nicht so viel Freiraum, schafft es aber dennoch, mit diesem Prinzip ein Endergebnis zu erreichen, welches im Nachhinein von Person zu Person unterschiedlich interpretiert wird, so Anderson.³²

Andere Regisseure an die Anderson denkt, wenn er bezüglich der Realisation einer Szene unentschlossen ist, ist Steven Spielberg, denn dieser wisse immer was zu tun ist, ebenso wie Stanley Kubrik der, wie Anderson ehrfürchtig erzählt, sein komplettes

29 Vgl. Desplechin, Arnaud (2009): Wes Anderson. URL: <http://web.archive.org/web/20101222211156/http://www.interviewmagazine.com/film/wes-anderson/4/> [Stand: 22.12.2010]

30 Vgl. ebd.

31 ebd.

32 Vgl. ebd.

Leben seinen Filmen vermacht hat, was zu gleich beeindruckend sowie beängstigend sei.³³

Genau wie Orson Welles in *Citizen Kane*, macht auch Anderson oft gebrauch von langen, räumlichen Fahrten, z.B. in *The Life Aquatic*, als die Kamera einen Querschnitt vom Schiff abfährt während die Szene mit den Schauspielern weiter spielt.³⁴ Diese auffälligen Kamerabewegungen lassen den Zuschauer aus der Geschichte herausfallen und drehen den Scheinwerfer in Richtung des Regisseurs.³⁵ Ob gewollt, oder nicht, der Filmemacher bekommt automatisch Anerkennung und tritt als Verantwortlicher in der Vordergrund.

Langsame Schwenks können bei einer langen Kamerafahrt genau das richtige sein, jedoch hatte Anderson, als er noch Kurzfilme drehte in einem anderem Punkt mit dem Tempo Schwierigkeiten.³⁶ Seine Bilder hatten eine fast destruktive Auswirkung, da sie so langsam erzählt wurden. Zu dieser Angewohnheit hat Anderson sich von Wim Wenders Arbeiten inspirieren lassen, welcher für sein langsames Erzähltempo bekannt ist. Als Anderson dies bemerkte, wollte er wieder ein bisschen mehr Bewegung ins Bild bringen, so sagt er selbst.³⁷

2.2.2 Intertextualität und Hommage



Abbildung 1: *Rear Window* (1954) / *Moonrise Kingdom* (2012)

Es gibt zahlreiche Beispiele in denen Anderson auch visuell von Hitchcock inspiriert wurde und zum Beispiel den von Truffaut verwendeten etablierten Fenstersims in *Small Change* (1976) als einen beliebten Spielort für einige seiner Szenen übernom-

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Zoller Seitz, Matt (2009): The Substance of Style, Pt 1, URL: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-1-20090330> [Stand: 26.12.2015]

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. Rehfeld, Nina (2002): Interview mit Wes Anderson: Very Wenders, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/interview-mit-wes-anderson-very-wenders-a-186844.html> [Stand: 05.12.2015]

³⁷ Vgl. ebd.

men hat.³⁸ In seinem siebten Langfilm *Moonrise Kingdom*, hat Anderson als Hommage an den erfolgreichen Hitchcock Film *Rear Window* die Hauptfigur mit einem Fernglas ausgestattet,³⁹ (siehe Abb.1, Bild rechts). mit welchem sie unter anderem ihre Mutter beim Fremdgehen beobachtet. Im Originalfilm ist es die Hauptfigur Jeff, (siehe Abb.1, Bild links). welcher meint mit dem Fernglas den Mord einer Nachbarin beobachtet zu haben.

Anderson gefallen aber auch zeitgenössische Regisseure wie die Coen Brothers, oder Quentin Tarantino. Im Kurzfilm *The Hotel Chevalier* sieht es, Mark Browning nach zu urteilen so aus, als sei Jacks Versuch mit gebrochenen Französisch Essen zu bestellen ("How do you say 'grilled cheese'?") eine Anspielung auf den Austausch zwischen Vincent und Jules in der Eröffnungsszene aus Tarantinos *Pulp Fiction*, in welcher die beiden sich fragen wie "A quarter pounder with cheese" im Französischen genannt wird.⁴⁰ Auch in *Bottle Rocket* gibt es ein Bild welches auf eine Kofferraumszene in *Pulp Fiction* anspielt. Nur sind in Andersons Film die Waffen das Objekt der Begierde, welche sich im Kofferraum befinden und nicht das Geld, wie bei Tarantino.⁴¹

2.2.3 Coming of Age in Andersons Filmen

In Andersons Filmen versuchen die Charaktere jeden Alters, anstatt sich ihrer problemgeladenen Umwelt und den Begebenheiten anzupassen, sich eine Umgebung nach ihren Wünschen zu erschaffen. So schwierig und unrealistisch dies auch erscheinen mag, sie finden immer wieder Motivation, da ihr Wesen mit einer bemerkenswerten Naivität ausgestattet ist.⁴² Christian Vittrup bezeichnet sie als *mannish boys* und *boyish men*, also als erwachsene Kinder und kindliche Erwachsene, die nicht in ihren Traumata gefangen sind, sondern sich auf die Suche nach einer Ersatzfamilie machen, oder sich ihre Familie zurückerobert wollen.⁴³

Andersons Geschichten handeln demnach von Figuren, die sich entweder auf dem Weg befinden, aber noch nicht in der Realität der Erwachsenenwelt angekommen sind, oder von Jugendlichen die sich durch ihre Umstände wie Erwachsene verhalten. Die Figuren weisen ein ähnliches Verhalten auf, wie die Protagonisten im klassischen Co-

38 Vgl. Browning (2011), S. 106

39 Vgl. Zoller Seitz (2013), S. 37

40 Vgl. Browning (2011), S. 88

41 Vgl. Browning (2011), S. 12

42 Vgl. Schwab. In: Vittrup (2010), S. 102

43 Vgl. ebd.

ming of Age-Film. Es kann demnach gesagt werden: alle von Andersons Filmen handeln (auf ihre eigene Art) vom Erwachsenwerden.⁴⁴

Die Charaktere werden am Ende eines jeden Films im Kampf um die Erfüllung ihres Traumes belohnt. In vielen Filmen wird gefeiert, dass sie nicht nur eine Familie gewonnen haben, sondern diese sich auch vergrößert hat.⁴⁵

In *Bottle Rocket* fühlt Dignan sich, trotz Gefängnisstrafe wie ein Gewinner und durch seine Teammitglieder Anthony und Bob gestärkt, Anthony wird seine geliebte Inez wieder in die Arme schließen können und Bob fühlt sich ein bisschen mehr von seinem Bruder geliebt. Die Situation hat sich, zumindest aus ihrer eigenen, manchmal skurrilen Sichtweise für alle verbessert.

Dadurch, dass Anderson sich seine Geschichten selbst ausdenkt und dabei auf eigene Erfahrungen, Wünsche und Emotionen zurückgreift, ist es naheliegend, dass viele Ideen für Charaktere und Handlungen aus seiner Kindheit und Jugend stammen. Zum Beispiel war er schon in der Kindheit fasziniert von Baumhäusern. In seinem melancholischen Film *Moonrise Kingdom* hat er dies ins Set mit eingebaut und in *The Fantastic Mr. Fox* wohnen die Hauptcharaktere sogar in einem Baum.

Als klassische Coming of Age Filme von Anderson können *Moonrise Kingdom* und *Rushmore* gezählt werden. Jugendliche versuchen selbständig einen Weg zu finden, mit den Problemen die durch ihre Umgebung entstehen umzugehen und suchen eine Lösung. Aber wie oben bereits erwähnt, lassen sich die anderen Hauptcharaktere der Anderson-Filme in diesem Schema der Entwicklungsphase ebenfalls einordnen.

2.3 Bezug zu Hollywood

Seinen ersten Film hat er in Hollywood gedreht und viel Zeit dort verbracht, doch im Allgemeinen ist Andersons Meinung zu Hollywood eher nüchtern. In einem Interview⁴⁶ sagte er, dass er seine Oscarnominierung für *The Royal Tenenbaums* nicht als Bestätigung für ein hochwertiges Werk sehe. Es könne sogar als schlechtes Zeichen aufgefasst werden, Mitglied der Nominierten zu sein. Es ist anzunehmen, dass diese Aussage auf Mainstreamfilme bezogen ist, welche Andersons Ansicht nach vermutlich keine

44 Vgl. ebd.

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. Rehfeld, Nina (2002): Interview mit Wes Anderson: Very Wenders, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/interview-mit-wes-anderson-very-wenders-a-186844.html> [Stand: 05.12.2015]

besondere Leistung darstellen, da ihnen der künstlerische Mehrwert fehlt. Diese Meinung ist Verständlich für einen Autorenfilmer par excellence.

Viel mehr verbündet er sich mit den Coen Brothers, die von Anfang an ihre eigenen Filme geschrieben haben und dies heute noch tun.⁴⁷ Die beiden seien ein gutes Vorbild für alle, die ihre persönliche Geschichte auf die Leinwand bringen wollen. Erst wenn die Coen Brothers sich entschlossen einen großen Hollywood-Auftragsfilm zu drehen, erst dann werde Anderson dies ebenfalls in Erwägung ziehen.⁴⁸

3 Strukturfunktionale Analyse der filmischen Handschrift Wes Andersons

“I do feel a bit like my characters from one movie could walk into another one of my movies and it would make sense, whereas people from other peoples’ movies would probably feel a little uncomfortable.”⁴⁹

- Wes Anderson

Für eine tiefgehende Analyse von Wes Andersons persönlicher Handschrift und ihrer Entwicklung werden im folgenden zwei seiner Filme aus unterschiedlichen Zeitepochen analysiert.

Der erste Film ist Andersons erster Langfilm *Bottle Rocket* aus dem Jahr 1996. Es ist eine Komödie, die von Owen Wilson und Wes Anderson zusammen geschrieben wurde. Zugleich liefern Owen Wilson und seine Brüder Luke und Andrew Wilson ihr Schauspieldebüt in diesem Film. Die sanftmütige Geschichte erzählt ein bisschen Action, etwas Liebe und viel Kühnheit.

Bei dem zweiten Film handelt es sich um *The Grand Budapest Hotel* aus dem Jahr 2013, es ist Andersons aktuellster, aufwendigster und bis lang erfolgreichster Film. Er wurde größtenteils in Deutschland gedreht, durch Fördergelder unterstützt und hat di-

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. ebd.

49 Desplechin, Arnaud (2009): Wes Anderson. URL: <http://web.archive.org/web/20101222211156/http://www.interview-magazine.com/film/wes-anderson/4/> [Stand: 22.12.2010]

verse Auszeichnungen erhalten.⁵⁰ Die Tragikkomödie handelt von einem Lobby Boy, der mit seinem vorgesetzten Hotelpagen im Jahr 1932 einige unerwartete Abenteuer erlebt. Die Geschichte ist kurzweilig, mystisch und bis ins kleinste Detail ausgeklügelt.

Mit dieser Zusammenstellung wurden zwei auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Filme gewählt, die sich gerade wegen ihres großen Zeitabstandes gut eignen um die Entwicklung Andersons Handschrift aufzuzeigen. Die hier angewandte strukturfunktionale Analysemethode umfasst die Handlung (Inhalt und Struktur), Figuren und Stilmittel (zwei ausgewählte Sequenzen) und wird in einem anschließenden Fazit zusammengefasst.

3.1 Bottle Rocket (1996)

Mit *Bottle Rocket* startet Anderson sein Langfilmdebüt, zusammen mit seinem Freund und Co-Autor Owen Wilson. Nach mehr als zwei Jahren Zusammenarbeit in Hollywood hatte der Film im Februar 1996 Kinopremiere. Bei einer Testvorführung "floppte" der Film, wurde von der Produktionsfirma Columbia fallen gelassen und nur in einer Handvoll kleiner Kinos gezeigt. Obwohl er nur ein fünftel der Produktionskosten einspielte⁵¹, verhalf er Owen Wilson, Luke Wilson und Wes Anderson zum Start ihrer Karrieren. Bei den Independent-Zuschauern war der Film nämlich sehr beliebt und auch die veröffentlichten Kritiken fielen gut aus. Anderson wollte den Film ursprünglich im Cinemascope Format drehen, wie all seine von dort an zukünftigen Filme, doch dies passte nicht ins Budget, da die Beleuchtung zu kompliziert und somit zu teuer geworden wäre.⁵²

3.1.1 Handlung

Inhalt:

Der Film *Bottle Rocket* beginnt in einer psychiatrischen Anstalt. Anthony spielt seinem Freund Dignan zu liebe einen Ausbruch aus der Anstalt und verlässt diese. Sein Aufenthalt war aus Gründen der Erschöpfung und freiwillig. Im Bus berichtet Dignan von seinem selbst erstellten 75-Jahre Plan. Er will mit Anthony durch organisierte Raubzü-

50 Vgl. IMDb (o.J.): The Grand Budapest Hotel. Awards. URL: <http://www.imdb.com/title/tt2278388/awards> [Stand: 26.12.2015]

51 Vgl. Vittrup (2010), S.14

52 Vgl. Zoller Seitz, Matt (2013): THE WES ANDERSON COLLECTION CHAPTER 1: BOTTLE ROCKET. URL: <https://vimeo.com/76874277> Min.: 00:08:30 [Stand: 28.12.2015]

ge an Geld kommen, um davon zu Leben. Sie berauben das Haus von Anthonys Mutter um Übung zu bekommen. Anthony besucht seine jüngere Schwester Grace auf dem Schulhof und gibt ihr Ohrringe, welche Dignan unter Missachtung der Regeln von Anthony aus dem Haus der Mutter gestohlen hat. Sie soll sie zurücklegen. Grace fragt Anthony wann er wieder nach Hause komme, woraufhin Anthony entgegnet, dass er erwachsen sei. Er steigt zu Bob, der nun, da er ein Auto hat Teil des Teams ist und Dignan in den Wagen. Bob erzählt, dass er es auch schwer habe, da sein Bruder ihn prügle. Keine Reaktion. Nach einer kurzen Pause in Bobs Villa, kaufen sie eine Schusswaffe. Bei der Besprechung für einen Buchladenüberfall will Dignan den Plan ablesen, da die anderen beiden abgelenkt scheinen. Der Überfall funktioniert. Auf der Fahrt zu einem Motel erklärt Anthony, dass Diebstähle sich nicht auszahlen würden und Dignan seinen 75 Jahre-Plan noch einmal überdenken sollte. Am nächsten Tag erblickt er vom Pool des Motels das Zimmermädchen Inez, die kaum Englisch spricht und geht eine romantische Beziehung mit ihr ein. Bob erfährt, dass sein Bruder seinetwegen verhaftet wurde und fährt, obwohl er versprochen hat da zu bleiben, heimlich mit dem Auto nach Hause. Anthony versucht Inez vergeblich zu überzeugen mit ihm und Dignan mitzukommen. Rocky, Inez Kollege, übersetzt ins Spanische. Zum Abschied überreicht Dignan Inez einen Umschlag von Anthony. Als er weggeht, soll Rocky ihn einholen und ihm sagen, dass Inez Anthony liebe. Dignan weiß nicht, dass Rocky nur der Übersetzer ist und versteht fälschlicherweise, dass Rocky Anthony liebe und behält es für sich. In einem gestohlenen Auto machen sie sich auf den Weg, bis es liegen bleibt. Anthony will den Fluchtplan abbrechen und aus Geldmangel zurück nach Hause fahren. Dignan bekommt einen Wutanfall, als er realisiert, dass in dem Umschlag an Inez das übrige erbeutete Geld war. Er offenbart, dass er gern mit Anthony getauscht hätte als dieser in der psychiatrischen Klinik war. Als Anthony scherzhaft andeutet, dass Dignan wohl noch verrückter sei, als er selbst, haut Dignan zu und geht davon. Die Wege trennen sich. Anthony lebt nun bei Bob, mit dem er sich ein geregeltes Leben aufgebaut habe und glücklich sei, wie er aus einem Brief an Grace erzählt. Einige Zeit später taucht Dignan bei Anthony auf und stellt ihm Apple Jack und später Mr. Henry vor, dessen Gruppe er sich angeschlossen hat. Anthony möchte zunächst nicht bei dem geplanten Raubüberfall mithelfen, lässt sich aber von Mr. Henry beeinflussen und geht, unter der Bedingung, dass Bob mit ins Team kommt, doch auf die Aktion ein. Dignan stimmt zu. Bei einem Essen im Restaurant verteidigt Mr. Henry Bob vor seinem Bruder mit einem schmerzenden Haltegriff, woraufhin dieser sprachlos weggeht. Dignan erwähnt beiläufig die Liebeserklärung von Rocky. Anthony weiß wie es gemeint war, ruft Inez an und vollzieht nach ihrer Bestätigung einen Freudentanz. Während des geplanten Raubzuges wird der Feueralarm ausgelöst und ein zuvor verletztes Teammitglied bleibt im Auf-

zug zurück. Dignan opfert sich den Verletzten zu holen, mit dem Wunsch die Hauptverantwortung zu übernehmen und der Aussage, dass sie ihn nicht kriegen werden, da er unschuldig sei. Die anderen fliehen. Mr. Henry raubt derweil die komplette Einrichtung aus Bobs Villa. Dignan wird verhaftet. Als Anthony und Bob ihn im Gefängnis besuchen amüsiert Dignan die Begebenheit, dass Anthony ehemals in der Psychiatrie saß und er selbst nun im Gefängnis sitzt.

Struktur:

Bottle Rocket hat, wie es bei postmodernen Filmen üblich ist, keinen klassischen dramaturgischen Aufbau mit 'plot points', 'climax' oder 'points of attack'.⁵³ Jeder Teil, jeder Moment der Geschichte scheint ebenso wichtig oder unwichtig wie der andere zu sein. Da ist es kein Wunder, dass Wes Anderson sich im Schnittraum von keiner Szene trennen wollte und ihm alle gefilmten Handlungen wichtig erschienen.⁵⁴ Auch der Spannungsbogen ist eher gleichmäßig. Der Film ist recht langsam erzählt und doch passiert etwas in jedem Moment. Das Schnitttempo bleibt relativ gleich im Verlauf des Films, auch bei spannenden Szenen ist die Montage ruhig und langsam. Spannung wird hier akustisch erzeugt. Nur in Sequenzen in denen eine Situation schnell abgehandelt werden soll, wurde der Flash-Cut verwendet. Wie Beispielsweise beim erzählen des 75-Jahre-Plans oder beim Kauf von Feuerwerkskörpern. Der Film wird begleitend mit dem Protagonisten Anthony Adam erzählt, der bis auf ein paar kurze Sequenzen in jeder Szene anwesend ist.

3.1.2 Figuren

Anthony Adam

Anthony ist der Protagonist des Films. Er hat sich freiwillig aus Erschöpfung in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. Später geht er eine romantische Beziehung mit Inez, dem Zimmermädchen ein. Er handelt sehr bedacht, ist einfühlsam, nachdenklich und in der dreier Konstellation mit Bob und Dignan der Ruhepol und Friedensstifter. Er hat das Bedürfnis es allen recht zu machen. Anthony hat die Befürchtung ein Versager zu sein, will deshalb auf eigenen Beinen stehen und sein Leben wieder in den Griff kriegen. Anthony ist gutgläubig. Seine naive Seite kommt zum Vorschein als seine kleine Schwester kritisiert, dass Dignan ein Lügner und somit keiner guter Einfluss sei. An-

⁵³ Vgl. Steinke, Anthrin: Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart. WVT Wissen - schaftlicher Verlag Trier, Trier 2007, S.70. Zitiert nach: Stutterheim, Kerstin (2011). S. 16

⁵⁴ Vgl. elkemonkey (2009): The Making of Bottle Rocket. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xV6WvYx5Z54> [Stand: 25.12.2015]

thony aber mag Dignan für seine unermüdliche Art nicht aufzugeben und nicht zynisch zu sein. Er sieht sich gezwungen Dignan vor einer desillusionierenden Selbstbefragung zu schützen, indem er sich immer wieder auf seine Ideen einlässt und somit seine Perspektive auf die Welt bestätigt⁵⁵. Wie sein Arzt über ihn sagt, versucht er alle um sich herum zu retten. Aber Anthony nimmt die Welt wie sie ist, lernt auch aus seinen Taten und stellt unter anderem fest, dass sich Raube nicht rentieren. Dem größeren geplanten Coup mit der "Gang" um Mr. Henry stimmt er dennoch zu. Er wird von Mr. Henry in seiner Entscheidung manipuliert, indem dieser ihm vorwirft andernfalls Dignans Herz zu brechen und ihm ein schlechtes Gewissen macht: "I mean poor guy, here he is, he thought he had a Team, turns out to be a man alone"⁵⁶. Anthony opfert dadurch seine individuelle Wünsche und setzt seine eigenen Entwicklungsmöglichkeiten für Dignans Weltbild aufs Spiel.⁵⁷ Durch Inez schafft Anthony es allerdings sporadisch sich davon ohne schlechtes Gewissen zu distanzieren. Sie rückt in den Mittelpunkt seiner Gedanken. Er lässt Dignan im Diner zurück, bricht später die Flucht ab und fährt zurück nach Hause. Durch Inez wird sein kindlicher Charakter reifer, durch sie bekommt sein Leben einen Sinn. Anthony wird dem Zuschauer durchweg sympathisch dargestellt, alle seine Handlungen sind nachvollziehbar, auch wenn nicht jeder Zuschauer sich bezüglich seiner opportunistischen Art Dignan gegenüber mit ihm identifizieren kann.

Inez

Inez spielt für Anthonys Entwicklung eine wichtige Rolle. Sie ist, wie ihr Arbeitskollege "Rocky" sie beschreibt, eine organisierte Frau, die voraus plant. Sie lebt nicht in den Tag hinein, auch wenn es ihr reizvoll erscheint und Anthony durch diese Eigenschaft interessanter wirken mag. Dennoch beschreibt sie ihn als 'Papier, welches durch den Wind fliegt' und trifft die rationale Entscheidung zu sagen, dass er gehen soll. Sie erfüllt Anthonys Leben mit einem Sinn und einem Ziel, wonach er streben will: Mit ihr zusammen zu sein. Allein durch ihre Anwesenheit lenkt sie ihn so von der Umgebung ab, dass Anthony nichts von der Prügelei und den Rufen nach ihm im Hintergrund bemerkt. Ihre reine und unvoreingenommene Persönlichkeit beeindruckt Anthony so sehr, dass er sich in sie verliebt und auch Wochen später noch an sie denkt. Mit ihr kommt Anthony seinem Wunsch einen Schritt näher, selbständig und erwachsen zu sein.

Dignan

55 Vgl. Vittrup (2010), S. 29

56 Bottle Rocket, Wes Anderson (Regie), Wes Anderson and Owen Wilson (Skript), Gracie Films (Prod.), Columbia Pictures Corporation, Boyle Taylor. Columbia Pictures, 1996. DVD Columbia Pictures 1996. Min.: 00:59:14

57 Vgl. Vittrup (2010), S. 29

Dignan ist ein Freund von Anthony und plant die nächsten 75 Jahre mit ihm durch. Dignan hat ein ganz eigenes Weltbild. Vergleichbar mit Pipi Langstrumpf, macht er sich die Welt, wie sie ihm gefällt. Oder wie Peter Kunze sagt, Dignan versucht eine Identität als Gesetzloser zu konstruieren welche ausschließlich auf dem Wissen der amerikanischen Western-Mythologie und Popkultur basiert⁵⁸. Er verhält sich auf naive Weise taktlos ohne, dass es ihm bewusst ist und zieht dadurch Ärger auf sich. Er spricht nicht gern über psychologische Probleme und generell nicht gern über seine Gefühle. Ironie versteht er nicht, wie Anthony über ihn sagt: "He ain't no cynic and he ain't no quitter."⁵⁹ und gleichzeitig beschreibt, dass er an ihm bewundert wie ausgiebig sein Durchhaltevermögen und wie stark sein Wille ist.

Dignan ist leicht durchschaubar, dennoch überrascht er mit neuen Einfällen. Als Dignan erklärt: "I'm not always as confident as I look", wird sein Charakter gerade durch die Tatsache, dass er sich der Absurdität dieser Aussage so wenig bewusst ist, so fesselnd für den Beobachter.⁶⁰ Trotz, oder gerade wegen seiner sehr direkten und ehrlichen Art ist sein Charakter für den Zuschauer emotional aufwühlend, aber durch sein kindliches Verständnis die Situationen zu begreifen, weckt er immer wieder Sympathien. Das Mitleid, welches der Zuschauer für ihn empfindet bleibt dabei allerdings so gering dosiert, dass er noch über den Film lachen kann, da er sich nicht zu doll in Dignan hineinversetzt. Dignan will Anthony nach seinem Klinikaufenthalt zwar offiziell aufmuntern und ihm Lebensplantechnisch unter die Arme greifen, aber im Grunde versucht er damit seinem ganz persönlichen, noch unbewussten Ziel näherzukommen, einen Halt, ein Team zu haben, das ihn unterstützt und ihn wertschätzt, wie eine fürsorgliche Familie.

Grace

Grace ist die kleine Schwester von Anthony, welche er auf dem Schulhof besucht. Im Vergleich zu Anthony handelt sie erwachsener und nimmt somit eine Art besorgte Mutterrolle ein. Sie will, dass Anthony wieder nach Hause kommt und wirft ihm indirekt vor, dass er nicht wisse, was gut für ihn ist. Sie hat erkannt, dass Dignan ein Lügner und somit kein guter Einfluss für Anthony ist. Grace macht Anthony ganz bewusst Vorwürfe, vereint mit einer besorgten und zugleich enttäuschten Mimik um ihm zu verdeutlichen, dass ihre Sorgen ernst sind und mit dem Ziel, ihn zu beeinflussen. Sie ist der einzige

58 Vgl. Kunze, Peter C.: The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon. Palgrave Macmillan, New York 2014, S. 26

59 Bottle Rocket (1996), Min.: 00:55:12

60 Vgl. Browning (2011), S. 7

und zugleich jüngste Charakter der hier beschriebenen, der den Einruck macht ihr eigenes Leben im Griff zu haben, ohne dabei gegen das Gesetz zu verstoßen.

Bob Mapplethorpe

Bob ist ein Freund von Anthony und Dignan. Er lebt im Haus seiner reichen Eltern, die in der Welt umherreisen und scheint sich selbst ständig die Frage zu stellen, was er mit seinem Leben anstellen soll. Dadurch weist er ein resigniertes, ängstliches und abhängiges Verhalten auf. Am charakteristischsten kommt dies in dem Verhältnis zu seinem Bruder zum Vorschein, welcher ihn bei jeder Gelegenheit prügelt, oder erniedrigt. Er betreibt eine kleine Marihuana-Plantage im Garten seiner Eltern, für welche die Polizei später seinen Bruder verantwortlich macht und inhaftiert. Bob fühlt sich schnell ausgeschlossen und unterschätzt, weshalb er konstant Ängste schürt, nicht mehr im Team zu sein. Hauptsächlich ist er für das Trio nur wegen seines Autos wichtig. Bob hat im Grunde ein gutes Herz, wird aber durch die jahrelange Unterdrückung seines Bruders in einer der Szenen aggressiv und lässt seine Wut über Dignan an ihm aus in dem er ihn schlägt. Dignan sieht Bob als "Null", sagt es ihm allerdings nicht direkt ins Gesicht und nimmt ihn doch als Teammitglied wahr. Die beiden Charaktere die Bob wieder aufbauen, sind Anthony und ironischer Weise Mr. Henry (dieser raubt Bobs Haus später im Film aus). Bob ist bei dem finalen Raubüberfall ängstlich und ungeschickt, unter anderem wegen seiner Angst fängt die Situation an aus dem Ruder zu laufen. Bob ist eine Figur, die nicht an sich zu glauben scheint, aber beim Zuschauer durch dessen Mitgefühl, dennoch Sympathie erweckt.

Future Man

Future Man ist Jon Mapplethorpe, der Bruder von Bob, der mit ihm im Haus der Eltern wohnt. Er wertet sein Selbstbewusstsein auf indem er andere erniedrigt. Insbesondere sein Bruder Bob wird Opfer seiner Sticheleien und Prügeleien. Erst als Mr. Henry ihm sowohl geistig als auch körperlich überlegen ist und ihn erniedrigt, verschlägt es ihm die Sprache. Die vorgefallenen Aktionen und zudem der Raub seines Elternhauses scheinen ihm das Gefühl gegeben zu haben, sich seinem Bruder Bob gegenüber ein kleines Bisschen emotional öffnen zu müssen, wenn auch provokativ, rührte es Bob.

Mr. Abe Henry

Mr. Henry leitet eine kleine Gärtnerfirma, dessen Mitarbeiter ihm zugleich als Handlanger bei organisierten Raubzügen dienen. Er wirkt auf den ersten Eindruck überheblich und hat ein sehr großes Ego. Vom Dach herab schüttet er Wasser auf Dignan um ihn spaßeshalber zu erniedrigen und zeigt damit, dass er sprichwörtlich über den Dingen

steht und er Dignan in der Hand hat. Er manipuliert seine Umgebung gezielt, auch Anthony, damit dieser Teil des Teams wird. Er handelt sehr intuitiv, ohne lang über eine Aktion nachzudenken, jedoch ohne dabei etwas von seiner wahren Persönlichkeit preiszugeben. Mr. Henry ist selbstgefällig, hat allerdings zugleich eine fürsorgliche Art, durch die er beim Zuschauer zunächst an Sympathie gewinnt und als Helfer wahrgenommen wird. Dignan sieht ihn als Mentor und behandelt ihn wie als eine Art Vaterersatz. Auch für Bob setzt Mr. Henry sich ein indem er Bobs Bruder Future Man erfolgreich für sein unbrüderliches Verhalten rügt. Mr. Henry nimmt hier eine Art "Robin Hood"-Funktion ein, da er den Schwachen beschützt und den Reichen ausraubt und bestraft. Nur wohnt der schwache Bob in diesem Fall im selben Haus. Daher ist es zum Teil das eiskalte Kalkül Mr. Henrys, welches in einer Szene durch einen indirekten Forshadowing-Effekt verdeutlicht wird. Mr. Henry spielt auf Bobs Klavier und singt dabei: "Yeah, my old good Bob has a beautiful house"⁶¹. Demnach hat er Bob zwar zunächst aus Mitleid unterstützt, aber gleichzeitig die Situation ausgenutzt um an die Adresse einer wertvollen Hauseinrichtung zu kommen. Dem Zuschauer ist die Ironie der Situation (dass Bob für Mr. Henry einen Raub vollzieht, während dieser sein Haus ausraubt) bewusst. Dadurch, dass der Diebstahl durchaus auch auf Bobs Bruder bezogen werden kann, steht der Zuschauer Mr. Henry mit gemischten Gefühlen gegenüber, dominanter ist wohl die Antipathie.

3.1.3 Stilmittel

Der Titel des Films beschreibt den Geschichtsverlauf ziemlich treffend. Die Erwartungen sind hoch, die drei angehenden Räuber, von Dignan motiviert, malen sich ein Leben als erfolgreiche Hobby-Gauner aus, doch der Plan geht nicht auf. Wie eine Rakete schießt Dignan zu Beginn des Films mit seinen Ideen los, doch nach einem kurzen Freudenmoment nach dem ersten Raub (sinnbildlich nach der Feuerwerksraketenexplosion) ist die Begeisterung zunächst wieder verschwunden. Im Grunde genommen träumt nur Dignan davon ein Profi-Dieb zu sein. Bob möchte einfach nur zum Team gehören und Anthony weiß noch nicht so genau was er eigentlich will.

Die nachfolgenden zwei Szenen enthalten prägnante Stilmittel durch die Anderson zu dem Zeitpunkt seine Handschrift definiert hat. Sie eignen sich gut um seine persönliche Mise-en-Scène zu analysieren.

61 Bottle Rocket (1996), Min.: 00:66:53

Erste Szenensequenz: Anthony verlässt die Klinik, der 75-Jahre-Plan beginnt mit einem Proberaub

Die erste Szene des Films beginnt mit dem Geräusch einer Feuerwerksrakete, welche symbolisch auf den Titel des Films anspielt, aber vermutlich nicht diegetisch ist, also nur vom Zuschauer gehört werden kann. Der Zuschauer startet sofort nah bei Anthony, welcher das Fenster seines Zimmers in der Psychiatrischen Klinik öffnet. Vögel zwitschern. Es ist ein schöner Tag. Über den akustischen Weg versucht Dignan mit einem Kräh-Ruf Kontakt mit Anthony aufzunehmen, ohne, dass er dabei im Bild zu sehen ist. Fröhliche, sommerliche Musik setzt ein. Der Blick aus Anthonys Fenster wird als Totale gezeigt (der Zuschauer sucht nach der Kräh-Quelle im Bild) und springt mit einem Match Cut näher an Dignan heran (Halbnah). Dieser hockt zwischen Gebüsch versteckt mit einem Fernglas und einem Spiegel in der Hand und schaut sich um, wie auf geheimer Spionage. Die Perspektive ändert sich und springt von Anthonys Fenster (hereinschauend) um 90 Grad gedreht in das Zimmer. Mit einem weitwinkligen Objektiv wird Anthony parallel zur Wand mit einer Kamerafahrt zum Bett begleitet. Hier wird der Blick des Zuschauers durch die dominante rote Farbe in seinem Pulli und durch die roten Blumen gelenkt (siehe Abb.2, Bild oben links). Er greift die Bettlaken, und knotet sie ans Bett (Detail) und wirft ein Ende aus dem Fenster. Die Schnitte springen leicht und erzählen kurze Zeitsprünge, sind aber immer durch Bewegungen innerhalb des Bildes verknüpft, daher wirken sie unsichtbar. Das nächste Bild zeigt Anthonys Patientenarmband im Detail, er atmet durch. Nun kommt der Zuschauer ihm noch näher, Anthonys Blick (Groß) wandert durch das Zimmer Richtung Tür und endet zentriert, ziemlich genau direkt in die Kamera schauend (siehe Abb.2, Bild oben, rechts). Dieser Blick durch die 'vierte Wand', ist einerseits ein Blick in die Zukunft, aber auch ein Blick in die reale Welt (des Zuschauers). Er war nun eine Zeit lang sicher in der Klinik aufgehoben und macht sich jetzt auf, wieder in die 'richtige' Welt zu gehen. Sein Gesichtsausdruck ist entschlossen und zugleich besorgt. Die Fremdtöne Musik wird lauter und baut für diesen kurzen Moment Spannung auf. Da klopft es an der Tür, die Kamera ist um 180 Grad gedreht und Anthony empfängt seinen Arzt zur Verabschiedung. Er hat nicht mit ihm gerechnet und fühlt sich ertappt als der Arzt die Bettlaken bemerkt. Während Anthony erklärt, dass sein Freund Dignan sehr euphorisch einen Ausbruch für ihn geplant hat, da er nicht wisse, dass es eine freiwillige Klinik ist, geht er dem Arzt hinterher zum Fenster (Halbnah).

Wieder wird Dignan halbnah im Gebüsch mit Fernglas und Spiegel gezeigt. Diesmal kommt jedoch ein künstliches Slapstick-artiges Bewegungsgeräusch hinzu während Di-



Abbildung 2: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:01:13

gnan sich aufrichtet. Als würde er sich so schnell Bewegen, dass die Luft hörbar wird. Auch seine Körpersprache im Anschluss (siehe Abb.3, Bild links) erinnert an die Situationskomik aus Schwarz-Weiß-Filmkomödien. Der Arzt duldet Anthonys "Ausbruch", sie verabschieden sich und Anthony steigt aus dem Fenster. Hier hat der Zuschauer den Point of view aus der subjektiven Perspektive von Dignan durch das Fernglas eingenommen. Sogar die dunklen Rundungen schmücken das Bild. Anthony (Total) klettert am Laken herunter und ist für einen Moment durch den Blickwinkel der Kamera so geschickt hinter dem Volleyballnetz platziert, dass er tatsächlich gefangen wirkt und aus dem Netz herausklettert (siehe Abb.3, Bild rechts). Hier steht die Gitterstruktur symbolisch für den Gefängniszaun, der in Dignans Weltbild dort existiert. Diese Subjektive verfolgt Anthony, der alles andere als unauffällig ist und sich joggend von seinen Bekannten verabschiedet. Dann sind beide in den Büschen. (Halbnah), Dignan bedankt sich mit einem Handzeichen beim Arzt, welchen er für einen Verbündeten hält, der Arzt winkt zurück und das Bild springt in den Bus.



Abbildung 3: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:02:57

Die Kamera schwenkt einen 90 Grad Winkel vom Busfahrer zu den beiden Jungs. Das Objektiv der Kamera ist wieder weitwinklig, so dass die beiden nah im Bild sind und der Zuschauer trotzdem viel vom Hintergrund mitbekommt. Dignan überreicht Anthony seinen selbstentworfenen 75-Jahre-Plan und erläutert diesen während Anthony das Notizbuch aufklappt. Dignan deutet mit dem Stift auf den jeweiligen Punkt. Die Kamera schaut nun mit einem Topshot im rechten Winkel zu den Figuren mit dem sogenannten

‘Gods eye view’ senkrecht von oben auf das Buch (siehe Abb.4, Bild links). So bekommt der Zuschauer für einen Moment einen allwissenden Standpunkt und kann mitlesen. Auf der ersten Seite geht es mit dem Übungsraub los. Dann werden die Punkte zackig abgehandelt. Mithilfe von Flash-Cuts werden die Bereiche der Notizen gezeigt über die gerade gesprochen werden. Die Bilder werden unterschritten und deuten einen Zeitverlauf an, während die Sprache gleich bleibt. Der Plan ist, sich mit Mr. Henry anzufreunden und Teil seiner kriminellen Crew zu werden. Dignan zeigt auf ein Foto von ihnen. Anthony liest leise mit und reagiert immer überraschter, je größer die Zeitspanne wird. Dann wechselt er das Thema (Zweier, Halbnah). Dignan spricht nicht gern über emotionale Störungen und fühlt sich unwohl in der Öffentlichkeit darüber zu reden. Er verleugnet es allerdings. Hier ist das weitwinklige Objektiv hilfreich um dem Zuschauer deutlich die Gegenwart der anderen Gäste zu zeigen.

Im nächsten Bild gehen Dignan und Anthony einen Weg zum Haus von Anthonys Mutter entlang. Das Augenmerk wird auf Dignans Tasche gelegt, die Kamera ist auf Handhöhe und verfolgt sie von hinten. Dignans Aussage “And so it begins.”⁶² lässt darauf deuten, dass in der Tasche die Utensilien sind, die sie zum Rauben brauchen. Gleichzeitig ist der Zuschauer ein geheimer Beiläufer: in beiden Situationen in denen Dignan über Raubbezogene Dinge spricht, hat die Kamera einen stark untersichtige Perspektive hinter den Rücken der beiden. Der Gegenschuss ist leicht übersichtig. So kann die Kamera schon über den Zaun sehen, während die anderen beiden hochklettern. Der Zaun ist, auch nach dem Sprung auf die andere Seite genau parallel zur oberen Bildkante ausgerichtet. Die Kamera befindet sich in der Froschperspektive als Dignan (Total) landet. Er wirkt verloren in dem kahlen Bild, genauso wie er mit seiner Motivation mehr Sport zu treiben alleine dasteht, denn Anthony springt mit Leichtigkeit über den Zaun.

Der Dialog über Dignans sportliches Interesse wird in einer ruhigen seitlichen Zweier mit Schuss-Gegenschuss aufgelöst, doch im Haus der Mutter angekommen geht es wieder Schlag auf Schlag. Rockmusik setzt ein. Das stöbern und stehlen wird als Parallelmontage gezeigt, es wird im Kreuzschnitt zwischen Anthony und Dignan hin und her geschnitten. Auch hier gibt es ein ‘Gods eye view’. In die Schublade und auf die Münzsammlung wird von senkrecht oben geschaut (siehe Abb.4, Bild Mitte). In der Wohnung hängen viele Wassersport- und Ruderbilder mit Medaillen. Diese beziehen vermutlich auf eine spätere Szene im Film, in der Anthony äußert, dass er kurz vor seinem Klinikaufenthalt gesagt hat, nie wieder irgendwas mit Wassersport zu tun haben

62 Bottle Rocket (1996), Min.: 00:04:27

zu wollen. Als Anthony etwas auf dem Fensterbrett bemerkt sieht der Zuschauer ihn wieder Groß im Bild (siehe Abb.4, Bild rechts), beinahe in die Linse schauend. Anthony blickt nachdenklich (ähnlich wie in der Klinik), als würde er ein Foto einer geliebten Person anschauen, die er auf keinen Fall enttäuschen will, es aber für sein eigenes Wohlbefinden tun müsse. Kleine Zinnsoldaten (Detail) stehen in Formation, bis auf einer. Es wirkt fast so, als wären es die Figuren mit ihren Trommeln, die in der außerszenischen Filmmusik zu hören sind. Anthony zögert und rückt ihn wieder gerade, als würde er damit sinnbildlich sein Leben in die rechte Bahn rücken, (den Hausfrieden wieder herstellen) und sich von der Vergangenheit verabschieden. Der Kreuzschnitt endet, beide treffen sich am Eingang wieder und gehen.



Abbildung 4: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:03:48

Zweite Szenensequenz: Der erste Überfall und die Flucht ins Motel

Mit einem Top Shot auf Straßenkarten mit Einzeichnungen von Dignan, wird die Planungsszene eröffnet. Die soeben gekaufte Waffe liegt prunkvoll und aufdringlich (siehe Abb.5, Bild links) in der Mitte des Bildes (Detail). Dignan erläutert den präzise ausgearbeiteten Fluchtweg für den geplanten Überfall eines Buchladens. In Bobs Haus sitzen Bob, Anthony und Dignan in einer Halbtotale am Tisch. Alle Linien in diesem Bild laufen auf Dignan zu (siehe Abb.5, Bild Mitte), er ist das Center, der Mittelpunkt der Handlung, die treibende Kraft. Wegen ihm sitzen sie an diesem Tisch. Hinter ihm entsteht, passend zum Plan, eine Flucht im Bild. Es ist relativ symmetrisch aufgebaut, die Aktion spielt im Zentrum. Die Sequenz bleibt lange stehen, erst als Bob zu der Waffe greift wird umgeschnitten in eine halbnaher Dreier. Dignan nimmt Bob, wie einem Kind die Waffe aus der Hand, legt sie hin und fordert ihn auf zuzuhören. Die Kamera kommt immer näher heran, die Schnitte sind unsichtbar. Anthony wird nah und allein gezeigt als er Dignans Plan kritisiert. Bob möchte sich nichts gefallen lassen und greift erneut zur Waffe. Dignan verliert seine Geduld und schmeißt Bob und Anthony (der mittlerweile auch die Waffe betrachtet) aus dem Team. Mit der Anmerkung, dass er selbst wohl auch nicht mehr dabei sei. Während der Diskussion kadriert die Kamera jeden einzelnen

im Bild, jede Figur steht für sich, es gibt keinen Zusammenhalt mehr. Der Regen ist zu hören, es gewittert leise. Das Wetter spiegelt die Spannungen im Team. Bob wird buchstäblich allein gelassen am Tisch.



Abbildung 5: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:14:32

Der Sprung in die nun leer wirkende Totale unterstützt diese Wirkung. Schnell greift er sich die Waffe um das verbotene Objekt genau zu inspizieren um es genauso schnell wieder wegzulegen als sich die Tür öffnet. Hier erinnert er ähnlich wie Dignan zu Beginn des Films mit seiner Bewegung und Mimik stark an die Stilmittel des Slapstick-Genres (siehe Abb.5, Bild rechts). Anthony und Dignan setzen sich wieder an den Tisch. Die Situation hat sich beruhigt, alle werden in einem Bild gezeigt. Dignan entschuldigt sich und die Kamera zeigt jede Figur nah bei der Bestätigung, dass sie noch ein Team sind. Dignan fährt mit dem Plan fort, benennt sich als Stern auf der Karte, Anthony sei das "X" und Bob sei die Null im Auto. Die Null ist hier sehr eindeutig metaphorisch zu werten und zeigt Dignans -zumindest unterbewusste- Abneigung gegen Bob.

Das nächste Bild beginnt mit akustischem Herzklopfen, welches nur für den Zuschauer hörbar ist, aber vermutlich für die drei Jungs im Auto fühlbar. Sie stehen vor der Buchhandlung. Die Uhr piept, Anthony und Dignan steigen aus dem Auto, gehen zur Tür, spannungserzeugende nicht-diegetische Musik ertönt und das wackelige Handkamerabild unterstützt diese. Dignan macht ein dem Zuschauer bereits bekanntes Geräusch als Anthony mit dem Verkäufer spricht und somit die erste Schritt erreicht ist. Krähend, mit den Händen einen Lautsprecher formend gibt er das Zeichen an Bob weiter, welcher, sofort mit einem 'Tuten' antwortet, ohne, dass ihn dabei jemand hören könnte.

Der komplette Überfall wird in einer Parallelmontage mit nur 20 Schnitten erzählt, er enthält also viele lange Sequenzen. Dennoch wird die Spannung durch die tonale Ebene die ganze Zeit aufrecht erhalten. Die Musik paraphrasiert die Aktion, erzeugt Druck, genauso wie die laute Stimme und die hektischen Befehle von Dignan.

Am nächsten Tag fragt Anthony warum Dignan nicht in diesem Moment bei Mr. Henry sei. Dignan gesteht ihm, mit gesenktem Kopf, dass er von Mr. Henry gekündigt wurde. Das Bild verdichtet aus der Zweier-Einstellung zu Dignan (Nah). Der Zuschauer kommt ihm näher, ist nun allein mit ihm (im Bild), so kann er ihm etwas persönliches anvertrauen, quasi unter vier Augen. Zugleich wirkt es, als würde er mit seiner Weltanschauung alleine da stehen. Durch die Kadrange entsteht eine unsichtbare Wand zwischen ihnen (siehe Abb.6). Die Blicke der beiden sind von einander abgewandt: Anthony zeigt kein Verständnis. Als Dignan wieder Mut gewinnt, es positiv darstellt und nicht mehr so persönlich von sich spricht, zieht das Bild wieder auf, der Dolly fährt ein Stück zurück und kadriert wieder mehr Öffentlichkeit im Bild.



Abbildung 6: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:21:40

Zur Feier des erfolgreichen Raubs halten die drei Jungs auf dem Weg der (verspäteten) Flucht an einem Feuerwerksstand am Straßenrand und belohnen sich mit Raketen. Hier wird wieder auf den Titel des Films angespielt, aber auch Dignans kindlicher Charakter wird verdeutlicht. Er mag Feuerwerk, springt aus dem Auto, rennt zum Stand und verhält sich wie ein Kind vorm Süßigkeitenregal, das sich bedienen darf. Mit Hilfe von Flash-Cuts wirken die aufgedrehten Gesten beim Kauf, die schnellen Bewegungen der deutenden Hände (Detail) fast wie ein Feuerwerk selbst. Bei verlassen der Auffahrt schießen Raketen aus dem offenen Autofenster (Totale). Es folgt eine längere Einstellung aus Jump Cuts in denen Dignan aus dem Fenster beugend, euphorisch immer wieder kleine Handfeuerwerke auf die Straße schießt. Als paraphrasierende Fremdton-Musik läuft begleitend ein Lied mit dem Text "Here's to being free [...] here's to flying high", welcher verdeutlicht, dass Dignan sich frei fühlt und von Hochgefühlen begleitet wird, da er auf der Flucht ist und somit auf seinem Plan vorankommt. Er zeigt seine naive und dennoch unermüdliche optimistische Seite.

Der erste Morgen im Motel wird mit einer Totalen mit Blick auf den Pool eröffnet und wirkt wie eine Miniaturwelt (siehe Abb.7, Bild links). Anthony springt beim Umschnitt in den Pool und taucht (Halbtotale) auf die Kamera zu bis zur nahen Einstellung. Unter

Wasser beginnt entspannte Urlaubsmusik zu spielen. Sie ist zunächst nur für den Zuschauer zu hören, beim Auftauchen und Erblicken von Inez wird sie lauter. Anthony lehnt sich auf den Rand des Pools und beobachtet Inez. Er ist mittig kadriert, das Bild ist symmetrisch (siehe Abb.7, Bild Mitte). Dann wirkt es so als würde Inez, aus der Subjektiven von Anthony gescannt werden, was aus seiner Perspektive im Pool allerdings nicht möglich ist. Es wird ein Close-Up ihrer baren Füße gezeigt, gefolgt von ihren Sandalen (siehe Abb.7, Bild rechts) auf dem Wäschewagen, wiederum gefolgt von einer Close-Up-Aufnahme des Radios auf ihrem Wäschewagen. Diese Art der Montage dient dazu die Figur zu charakterisieren und dem Zuschauer vorzustellen. und zeigt ein Radio auf dem Wäschewagen. In dem Moment in dem der Zuschauer das Radio sieht, wird klar, dass die Musik auch von den Figuren gehört wird, demnach diegetisch ist.



Abbildung 7: Bottle Rocket (1996) - Standbilder ab Min.: 00:24:22

3.1.4 Fazit

Der Film Bottle Rocket hat voll und ganz 'Komödie' hinter den Ohren geschrieben. Es ist eine Figurenkonzentrierte Geschichte mit offener Dramaturgie, welcher in so gut wie jeder Szene etwas lustiges vernommen werden kann. Sei es Anthony, der einen Korb bekommt und aus der spanischen Übersetzung ungewollt als "vorbeifliegender Müll" bezeichnet wird, oder Dignan, der mit ernsthafter Stimme auf die rhetorische Frage "What is this shit?" mit "It's..a leaf" antwortet und sich damit sein eigens kreiertes Weltbild bewahrt. Die Komik entsteht durch die feinfühligte Dramaturgie mit der Möglichkeit die Eigenheiten der Charaktere näher kennenzulernen, die schauspielerische Fähigkeit, die fabelhaft paraphrasierende Musik und den empathischen Schnitt.

Anderson lässt die Charaktere oft auf die Kamera zukommen (wie z.B. Anthony unter Wasser im Pool), anstatt zu ihnen hinzuschwenken, oder ranzufahren, was den Blick auf die Kamera, bzw. die Crew hinter der Kamera lenkt. Für den Zuschauer wirkt dies auf den ersten Blick ungewöhnlich, aber es lenkt ihn nicht ab, mehr fühlt er sich, als

würden die Figuren extra für ihn spielen, wie Schauspieler auf einer Theaterbühne. Zugleich fühlt er sich mehr einbezogen in den Film, da die Action *zu ihm* kommt.

Es gibt einige Szenen in denen die Charaktere eine Reaktion auf ein Ereignis im einen Bild anfangen zu spielen, dann von einem harten Schnitt unterbrochen werden und im nächsten Bild so weiterspielen als hätte es keinen Schnitt gegeben. Obwohl meistens sogar ein zeitlicher und räumlicher Unterschied herrscht. Das hebt sie wie Allwissende aus der Geschichte und wirkt als wären die Figuren sich bewusst, dass sie Schauspieler sind und als würden sie auf die nächste Szene warten mit dem weiterspielen der Reaktion. Was wiederum so offensichtlich gewollt ist, dass es witzig ist.⁶³

3.2 The Grand Budapest Hotel (2014)

*"Each time I start a new movie, I want to create a little universe for these characters to live in, for the story to unfold in, a place the audience has not been before."*⁶⁴

- Wes Anderson

The Grand Budapest Hotel ist eine Film- bzw. Tragikomödie wurde im Jahr 2013 unter der Regie von Wes Anderson als Low Budget Film in Deutschland gedreht. Das Budget betrug 23 Millionen Euro. Der Film wurde von vier deutschen Filmförderungen mit insgesamt 5 Millionen Euro unterstützt.^{65 66 67 68} Premiere feierte der Film am 06.02.14 bei den 64. Internationalen Filmfestspielen in Berlin. Der Film spielte weltweit 174,6 Millionen Dollar ein.⁶⁹ Er wurde bei den 87. Academy Awards mit vier Oscars ausgezeichnet und bei den Golden Globe Awards als bester Film der Kategorie Komödie oder Musical

63 Bottle Rocket (1996), Min.: 00:11:31

64 Covert, Colin (2012): The 'handwriting' of Wes Anderson. URL: <http://www.startribune.com/the-handwriting-of-wes-anderson/157854055/> [Stand: 11.12.2015]

65 Vgl. Wiedeking, Lara (2015): „Hollywood“ zwischen Spree und Elbe. URL: <https://www.goethe.de/de/kul/film/20463838.html> [Stand: 16.12.2015]

66 Vgl. Deutscher Filmförderfonds (2015): Ausgezeichnet! GRAND BUDAPEST HOTEL und CITIZENFOUR. URL: http://www.dfff-ffa.de/index.php?dfff-pressearchiv&newsdetail=20150223-47_fuenf-oscars-fuer-dfff-gefoerderte-ko-produktionen [Stand: 16.12.2015]

67 Vgl. Tagesspiegel, Der (2015): Vier Trophäen für Koproduktion "The Grand Budapest Hotel". URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/oscars-fuer-babelsberg-vier-trophaeen-fuer-koproduktion-the-grand-budapest-hotel/11413364.html> [Stand: 16.12.2015]

68 Vgl. mediabiz (o.J.): MFG Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg mbH. Bereich Filmförderung. URL: http://www.mediabiz.de/film/firmen/mfg-medien-und-filmgesellschaft-baden-wuerttemberg-mbh/gefoerderte-filme/4024/seite-52?filterListSort=okategorie_desc [Stand: 16.12.2015]

69 Vgl. Box Office Mojo (o.J.): Wes Anderson. Movie Box Office Results. URL: <http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?id=wesanderson.htm> [Stand: 18.12.2015]

gekürt. Anderson hat sich beim Schreiben der Geschichte vom Autor Stefan Zweig inspirieren lassen und seine Bücher nur so verschlungen. Er sagt: *“I loved the way Zweig often sets the stage for his stories by having his narrator meet a mysterious figure who goes on to tell him the whole novel. And I could feel a movie coming out of this.”*⁷⁰ Die Idee, einen Erzähler im Film zu haben, der auf jemand Geheimnisvollen trifft und dann die ganze Geschichte von ihm erzählen bekommt, gefällt Anderson so sehr, dass es dieses Mittel in deinen Film eingebaut hat.⁷¹ Zudem habe er die Grundzüge einiger der Charaktere entnommen und aus ihnen eine neue Geschichte gebaut.⁷² Es ist ein bunter und zugleich mystischer Abenteuerfilm geworden, der eine große Kelle voll brodelnder Hoffnung, einen Teller voll Mut inklusive einer Prise Absurdität enthält. Ein seichter melancholischer Unterton umschleicht wie Nebenschwaden die Charakterzüge der Figuren, so subtil, dass der Zuschauer ihn fast nicht bemerkt.

3.2.1 Handlung

Inhalt

Der Film *The Grand Budapest Hotel* beginnt in der Gegenwart der Phantasierepublik, die ehemals *Zubrowka* hieß. Ein Mädchen geht auf einem Friedhof auf ein Denkmal zu und hängt einen Schlüssel zu den vielen anderen daran. In der Hand hält sie ein Buch mit der Aufschrift *The Grand Budapest Hotel*. 1985. Der Autor des Buches sitzt am Schreibtisch und spricht in die Kamera. Folgende unerwarteten Geschehnisse seien ihm exakt so zugetragen worden. 1968. Ein Schriftsteller nimmt sich eine Auszeit und reist in das einst gefeierte und malerische *Grand Budapest Hotel*. Es ist Nebensaison und ruhig im Hotel. Der Schriftsteller bemerkt einen neuen Gast. Es ist Zero Mustafa, der Besitzer des Hotels, welcher den Schriftsteller erkennt und ihm anbietet beim Abendessen seine Geschichte zu erzählen.

Part 1. 1932. Gustave H. ist Concierge im Grand Budapest Hotel. Er nimmt sich dem Lobby Boy Zero als seinen Schüler an, wird sein Mentor (Berater und Beschützer). Gustave H. ist allseits beliebt bei den Gästen und geht gern mit älteren Hotelbesucherinnen Affären ein.

70 Collin, Robbie (2014): Wes Anderson interview, URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/10644172/Wes-Anderson-interview.html> [Stand: 29.12.2015]

71 Vgl. ebd.

72 Vgl. ebd.

Part 2. Kurze Zeit nach der Abreise von Madame Celine, erfährt Gustav aus der Zeitung, dass sie verstorben sei. Sofort beschließt er mit Zero zu ihrem Leichnam zu reisen. Auf halber Strecke stoppt der Zug. 19. Oktober. Gustav gerät in einen Streit mit den Grenzkontrolleuren, da diese Zeros Migrationsvisum nicht anerkennen. Die Situation droht zu eskalieren, doch ein Vorgesetzter Kontrolleur schreitet ein, er kennt Gustav aus dem Hotel und lässt sie weiterreisen. Im Haus der Verstorbenen erfährt Gustav, dass Celine ihm das wertvolle Portrait *Boy with Apple (Jüngling mit Apfel)* vermacht. Die Gäste der Anhörung raunen, Celines Sohn Dmitri legt sich mit Gustav an und beschimpft ihn. Gustav und Zero stehlen das Gemälde und verstecken es in Grand Budapests hoteleigenem Safe. Sie schließen einen Pakt darüber, dass Zero Gustaves Erbe wird. Die Grenzkontrollpolizisten tauchen mit einer Vorladung im Hotel auf und verhaften Gustav mit Verdacht des Mordes.

Part 3. Checkpoint 19. Eine Woche später. Zero besucht Gustav im Gefängnis und berichtet von Celines Butler Serge X. welcher ausgesagt haben soll, dass er Gustav am Tag des Mordes am Tatort gesehen habe. Gustav hätte ein Alibi, möchte aber die Affäre mit einer verheirateten Hotelbesucherin nicht aufdecken. Zero verlobt sich mit der Bäckergehilfin Agatha. Der Notar von Madame Celine schlägt vor den Erbfall an einen Inspektor zu übergeben, da ein Dokument zu fehlen scheint. Dmitri weigert sich und bedroht den Notar. Auf seiner Flucht wird er von dem von Dmitri engagierten Auftragsmörder getötet. Zeitgleich versuchen Gustav und seine Zellengenossen sich mit von Agatha eingebackenen und somit eingeschleusten Werkzeugen aus dem Gefängnis zu graben. Es gelingt. Zero hinterlässt Agatha eine Nachricht mit dem Code für den Hotelsafe. Er erwartet Gustav vor der Gefängnismauer.

Part 4. Zero und Gustav kommen mit Hilfe von etlichen verbündeten Concierges Serge X auf die Spur und erfahren, dass es ein weiteres Testament gebe, im Falle eines Todes durch Mord. Sofort fällt Serge dem Auftragsmörder zum Opfer. Nach einer Schlittenverfolgungsjagd schubst Zero den Auftragsmörder in den Abgrund und rettet den am Abgrund hängenden Gustav.

Part 5. Zurück im Grand Budapest Hotel, welches mittlerweile von faschistischen Soldaten übernommen wurde, wird Agatha mit dem Portrait unter dem Arm von Dmitri entdeckt. Es kommt zu einer Schießerei im Hotel. Bei dem Versuch von Zero seine Agatha zu retten stürzt auch er aus dem Fenster und das zweite Testament kommt zum Vorschein. Madame Celine vermacht Gustav H. ihr gesamtes Vermögen. Unter anderem das Grand Budapest Hotel. Zero und Agatha heiraten. Auf einer Zugfahrt gerät Gustav wieder wegen der unzureichenden Reisedokumente Zeros mit den Grenzkontrolleu-

ren aneinander und wird daraufhin erschossen. Gustaves Erbe inklusive des Grand Budapest Hotels geht an Zero. Zeros Frau und ihr Kind erliegen der fiktiven Preußischen Grippe. Zurück im Jahr 1968. Der Schriftsteller erfährt, dass Zero das nun unrentable Hotel für seine Frau Agatha behält. Es erinnert ihn an die schönste Zeit seines Lebens. Der Film springt in das Jahr 1985. Der Autor sah das Hotel nie wieder. Gegenwart. Das Mädchen sitzt neben dem Denkmal des Autors und liest das Buch.

Struktur

Der Film bedient sich dem Stilmittel einer Rahmenerzählung. Die Geschichte in einer Geschichte. Das Mädchen welches zuerst auftritt, ließt das Buch von dem Autor welcher erzählt wie er zu der Geschichte gekommen ist, die sein jüngeres 'Ich' vom Hotelbesitzer erzählt bekommt und somit den Zuschauer auch visuell in die Geschichte eintauchen lässt. Der Film wird also auf vier verschiedenen Zeitebenen erzählt und enthält entgegen der klassischen drei-Akt-Struktur, fünf Kapitel. Die Handlung wird zu meist linear erzählt. Der größte Teil spielt im Jahr 1932. In zwei Situationen weicht der Film von der Struktur ab und springt ins Jahr 1968 zurück zum Erzähler um die Wichtigkeit der soeben erfahrenen Information hervorzuheben. Auch innerhalb der Geschichte sind nicht alle Handlungen chronologisch geordnet, was aber nicht besonders auffällt.

Der Spannungsbogen wird mit der Besorgnis Madame Celines langsam aufgebaut und steigert sich dann im Verlauf bis zum Ende des Films nach oben. Zwischendrin allerdings und zum Schluss, wenn die Geschichte in ein anderes Jahr springt, verliert die Situation an Spannung für diesen Moment. Die Geschichte hat eine eher geschlossene Erzählform, da Anfang und Ende vom Erzähler vorgegeben sind.

Der Autor Stefan Zweig hat in seinem Buch selbst eine Rahmenhandlung eingebaut und seine Geschichte von einer Figur um Buch erzählen lassen. Dies hat Anderson gefallen und dazu inspiriert diese Struktur in *Grand Budapest Hotel* zu verwenden.⁷³ Dadurch enthält der Film viele Anfangsszenen. Anderson hatte aber auch vor Zweig bereits einen Hang für ausgiebige Anfangs und Endszene.⁷⁴ Beispielsweise gibt es in seinem zweiten Film *Rushmore* ein Eröffnungsbild im Klassenzimmer, darauffolgend eins bei Herrn Blumes Ansprache und dann direkt noch ein, als Max Fischer Herrn Blume auf die Ansprache anspricht. Der Film könnte mit einer beliebigen dieser drei Szenen anfangen ohne unverständlich zu werden. Er bekommt so jedoch einen Mehrwert.

⁷³ Vgl. Collin, Robbie (2014): Wes Anderson interview, URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/10644172/Wes-Anderson-interview.html> [Stand: 29.12.2015]

⁷⁴ Vgl. Zoller Seitz (2013), S.99

Der Zuschauer wird mit mehr Informationen über den Auftragsmörder versorgt als die Protagonisten. Zwar wird dieser zumeist im Dunkeln gelassen und aus seiner Subjektivität gezeigt, jedoch verrät die Ausstattung und das Kostüm um wen es sich handelt. Der Film unterscheidet sich demnach von einem Krimi, in welchem der Zuschauer auf die Hinweise achten muss um den Handlung zu verstehen und miteinbezogen kann. Auch wenn der Zuschauer ahnen kann, wo sich die ersehnte Kopie des Testaments befindet, weiß er jedoch genauso wenig wie die Figuren wo sich der Zeuge des Mordes aufhält und kann mit eifern.

Im Film wird häufig die vierte Wand durchbrochen und direkt zum Zuschauer gesprochen. Der Anfang des Films zeigt das Vorwort der Geschichte, welche vom Mädchen auf dem Friedhof gelesen wird, in dokumentarischer Form. Der Schriftsteller spricht in die Kamera und erklärt dem Zuschauer wie er zu der Geschichte gekommen ist.

Auch der Anwalt schaut zunächst direkt in die Kamera und erklärt wie bei einer Berichterstattung, welche Hinweise zum Mord ihn bis lang erreicht haben. Es wird allerdings kurz später aufgelöst und im Gegenschuss Zero gezeigt: der Zuschauer hat den Anwalt demnach aus der Subjektivität von Zero gesehen. Nichtsdestotrotz wird der Zuschauer auf diese Art in in den Film miteinbezogen und angeregt mit auf die Suche nach dem Zeugen zu gehen. Der Film hat eine eher strikte Finalität, zumindest auf die Geschichte von 1932 bezogen. Es ist von vorn herein klar, dass Zéro Moustafa erzählen wird wieso er das Hotel besitzt. Und wenn er an den Punkt angelangt ist dann ist die Geschichte vermutlich vorbei.

Ein besonderes Merkmal besitzt der Film bezüglich des Formates. Jede gezeigte Epoche wird in einem anderen Format präsentiert. Dem zeitlich jeweils zugehörigem. Anderson hat sich schon lange gewünscht mal einen Film im Format 1.33:1 zu drehen, nun spielt die gesamte Geschichte aus dem Jahr 1932 in ebendiesem Format. Das Jahr 1968 wird in 2,35:1 dargestellt und für die Gegenwart und 1985 wurde 1,85:1 gewählt.

3.2.2 Figuren

Monsieur Gustave H.

Gustave ist einer der beiden Protagonisten des Films und der erste und sehr verantwortungsbewusste Concierge des Hotels *Grand Budapest*. Er ist bei allen Gästen beliebt, vor allem bei blonden, älteren Damen und sagt von sich selbst "I sleep with all my

friends.”⁷⁵ Obwohl Gustave H. es sich zur Aufgabe gemacht hat den Lobby Boy Zero zu lehren, scheint sich die Situation immer mal wieder umzudrehen. In einigen Momenten verhält sich Gustave freundlich, während Zero sich verantwortungsbewusst um ihn kümmert, z.B. beim Gefängnisaufenthalt. Sein gutes Verhältnis zu den Gästen des Hotels beschert Gustave die Aussicht auf ein Erbe, wofür er daraufhin den ganzen Film über kämpft. Gustave sprüht vor Optimismus. Es gibt keinen Moment in dem er glaub etwas nicht zu schaffen, oder an etwas zweifelt. So entscheidet er sich immer wieder für den Weg der Courage, als die Grenzsoldaten Zéros Ausweispapiere nicht anerkennen wollen und setzt sich für ihn ein. Sein Streben nach Gleichberechtigung und Frieden wurde ihm letztendlich zum Verhängnis.

Madame Celine

Madame Celine ist die reichste Frau der Stadt. Sie besitzt mehrere Grundstücke und ist zudem die geheime Besitzerin des Grand Budapest Hotels. Sie weiß um ihre Situation mit ihren Kindern. Sie hatte das richtige Gespür und hat zur Sicherheit ein zweites Testament ausgestellt, im Fall des Mordes. Durch die liebevolle Fürsorge von Gustave nimmt sie ihn, kurz vor ihrer Ermordung, in ihr Testament auf.

Dmitri Desgoffe und Taxis

Dmitri ist der erbitterte, rachsüchtige und ungeliebte Sohn von Madame Celine. Seine Habgier ist ebenso groß wie die seiner Geschwister. Der Zuschauer wird gar nicht erst auf die falsche Fährte geführt, er erfährt von der ersten Minute an: Dmitri ist böse. Zudem hat er großen Einfluss auf den Rest der ebenfalls arglistigen Familie, die er hinter sich gescharrt hat und herumkommandiert. In Anbetracht des Vermögens verbündet die faschistische Polizei sich mit ihm. Er möchte sichergehen, dass das Gesamterbe seiner Mutter in der Familie bleibt, am besten alles an ihn geht. Da er vom Teilerbe an Gustave erfährt und der Notar der Verstorbenen den Fall an das Gericht übergeben möchte, schaltet er einen Auftragsmörder ein, der alle geldgefährdeten Personen ausschaltet, bis auf einen, Gustave.

Zéro Moustafa (jung, 1932)

Zero ist der zweite Protagonist des Films. Er eifert Gustave nach, sieht ihn als Vorbild zu dem er aufschaut. Er trägt z.B. im Taxi das Parfüm mit exakt der gleichen Gestik auf, wie Gustave. Die Eifer bezieht sich allerdings hauptsächlich auf die beruflichen

⁷⁵ The Grand Budapest Hotel, Wes Anderson (Regie), Wes Anderson and Hugo Guinness (Skript), Fox Searchlight Pictures (Prod.), Indian Paintbrush and Studio Babelsberg. Fox Searchlight Pictures, 2014. Fox Searchlight Pictures, 2014. Min. 00:27:40

Aspekte. Im Bezug auf das Privatleben hat Zero konkrete eigene Vorstellungen. Er verlobt sich mit Agatha, bindet sich demnach und führt eine romantische Beziehung. Dass er sein Leben für sie opfern würde zeigt sich, als er durch den Kugelregen rennt um sie vor dem Absturz zu retten. Zero will sich wie ein Erwachsener verhalten und malt sich sogar einen Schnurrbart an. Ersteres klappt allerdings nicht immer und führt zu absurden Situationen. Um Agatha zu retten nimmt er so viel Anlauf, dass er selbst aus dem Fenster stürzt und mit ihr zusammen in ein Fahrzeug fällt. Zero beweist seinen Mut wo er nur kann. Er ist furchtlos und aufrichtig. In vielen Situationen im Film ist er die treibende Kraft, die Gustave unterstützt den wahren Mörder zu finden.

Zéro Moustafa (alt, 1968)

Der alt gewordene Zéro besucht mindestens drei Mal im Jahr, aber nie zur Hauptsaison, sein Grand Budapest Hotel und ist wahrhaftig einsam, wie der Schriftsteller ihn bezeichnet. Zéro ist ein Fan vom Schriftsteller-Gast, er erkennt ihn wieder und bietet ihm an, bei einem Abendessen seine Geschichte zu erzählen, die Geschichte des Grand Budapest. Er spricht nicht gern über Agatha, da er jedes Mal die Kontrolle über seine Emotionen verliert. Zéro ist ein sehr bescheidener, ruhiger Charakter, der bedacht mit seinen Gefühlen umgeht und sich über die Jahre zu einer weisen Persönlichkeit entwickelt hat, der eindrucksvoll erzählen kann.

Agatha

Agatha hat den Mut von 10 Bären und die Eleganz einer Fee. Obwohl sie einen schüchternen Eindruck macht, hat sie Mumm und einen starken Willen. Sie ist fleißig und arbeitet gewissenhaft, jeden Tag bei dem beliebtesten Konditor der Stadt: Mendl. Agatha ist die Verlobte von Zéro und - nicht zuletzt genannt- der Grund, warum das Grand Budapest Hotel im Jahr 1968 noch existierte, der Schriftsteller dort Urlaub machen konnte, wodurch die Geschichte von Agatha und ihren Freunden überhaupt erst auf Papier gebracht und berühmt wurde. Hätte Zéro nicht seine schönste Zeit mit ihr im eben genannten Hotel verbracht, hätte er es verkauft, die charmante, alte Ruine.

Agatha stellt somit eine zentrale und wichtige Figur im Handlungsverlauf der Geschichte dar und doch ist sie kaum präsent und verbringt einen Großteil des Films im Hintergrund. Nichtsdestotrotz war sie diejenige, die kleines Werkzeug in grazielle Kuchen einbacken hat, wodurch Gustave mit seinen Verbündeten ausbrechen konnten. Sie hat es an den Wachen der faschistischen Polizei vorbei geschafft, um das wertvolle Gemälde zu sichern und auch Agatha war es, die das begehrteste Stück Papier des Filmes auf der Rückseite des Gemäldes entdeckte.

Der Schriftsteller

Der Schriftsteller braucht eine Auszeit und mietet ein Zimmer im Grand Budapest Hotel. Er ist neugierig und findet Spaß am Beobachten seiner Umgebung, bis ins Detail. Seine Ehrfurcht hält ihn davon ab den neuen interessanten Gast anzusprechen und nach seiner Geschichte zu fragen. Da er sich mit dem Concierge angefreundet hat, erfährt er vom Inhaber: Zéro Moustafa. Diese Geschichte, die ihm an jenem Abend im Jahr 1968 zugetragen wurde, machte ihn zum bekanntesten Autor der Republik.

3.2.3 Stilmittel

The Grand Budapest Hotel hat unter anderem eine Auszeichnung für das Szenenbild und die Filmmusik bekommen. Die folgenden beiden Szenen enthalten Sequenzen in denen die oben genannten Stilmittel sowie Andersons grundlegende Handschrift prägnant in Erscheinung treten und sich somit gut analysieren lassen.

Erste Szenensequenz: Der Schriftsteller entdeckt Moustafa

Diese Szene beginnt mit einem Panorama, welche die Landschaft um das Hotel zeigt. Es ist eine Miniaturkulisse, wie aus einer Märchenwelt. Eine Hirschstatur bildet zusammen mit dem daneben liegendem Aufzug ein symmetrisches Bild. Das Format beträgt 1.33:1, welches typisch für diese Zeit ist (1932). Die Kamera schwenkt über die Landschaft zum Hotel. Wieder ist das Bild symmetrisch, das Hotel passt sich mit rosé-pastell Farbtönen perfekt der Umgebung an und sitzt wie eine leuchtende Krone auf dem Berg. Ein Erzähler beschreibt aus dem Off, dass er seine Auszeit als Schriftsteller in diesem Etablissement genommen hat. Ein Jump Cut verwandelt das kunstvolle, strahlende Hotel (siehe Abb.8, Bild links) in einen orange-braunen Klotz und das Format zu 2.35:1. Dennoch passt dieser sich farblich genauso gut seiner Umgebung an wie vorher (siehe Abb.8, Bild rechts).



Abbildung 8: *The Grand Budapest Hotel* (2014), Standbilder ab Min.: 00:03:15

Es war Nebensaison, erzählt der Sprecher während das Jahr 1968 eingeblendet wird. Während der Worte „..und bereits auf dem Abstieg in die Schäbigkeit.“ Setzt der Lift sich in Bewegung und fährt symbolisch zum Text, Abwärts. Das Interieur ist genau wie das Hotel von außen: orange. In der Halbtotale wird die Rezeption gezeigt, dann folgt der erste 90-Grad Schwenk des Films, auf die Getränkeautomaten. Das Bild weist eine leichte Wölbung auf, ähnelt einer seichten Version eines Fish-eye Objektivs. Diese Verzeichnung scheint allerdings eher an den altertümlichen Objektiven zu liegen. Dann folgt ein Bild, welches nicht symmetrisch ist: Ein Mann (Total) steht am rechten Bildrand auf einem Balkon und betrachtet die Umgebung. Die warmen, orangenen Bäume füllen nahezu das komplette Bild. Nun sitzt eine Frau (Halbtotal) in der Hotellobby auf der linken Seite des Bildes und direkt darauf eine Dame auf der rechten Seite. Diese Personen wurden nicht in die Mitte des Bildes gesetzt, da sie Unbekannte für den Erzähler sind und dieser vermutet, obwohl die Einsamkeit sie verbindet, niemanden von den anderen Gästen mehr als flüchtig kennen lernen zu werden. Die Hintergründe sind dennoch in jedem Bild symmetrisch und haben einen bestimmten Mittelpunkt. Die Blicklenkung des Zuschauers quer über das Bild, von rechts nach links, nach rechts, nach unten usw. (siehe Abb.9) hat zur Folge, dass dieser sich nicht langweilt. Es erzeugt eine spannendere Erzählung: er kann etwas im Bild entdecken, es wird ihm nicht vor die Nase gelegt. Dann folgen drei weitere dieser Einstellungen. Ein Mann schwimmt im arabischen Bad (Vogelperspektive, Total), leicht unterhalb des Mittelpunktes, danach zeichnet eine Frau an der Staffelei, rechts kadriert und schließlich, links im Bild: eine lesende Frau im Bastsitz.



Abbildung 9: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:03:46

Diese Reise des Blicks mündet in eine Totale auf den recht leeren Speisesaal (Vogelperspektive). Die hintere Wand wird geziert von einem Haus hohen Gemälde des Anfangspanoramas der Umgebung. Im nächsten Bild geht jemand eine Treppe hoch, geradewegs symmetrisch kadriert, auf die Kamera (Froschperspektive) zu. Es ist der Schriftsteller. Er ist mittig kadriert. Genau wie der *Jüngling mit dem Apfel*, der in einem 180 Grad Winkel zu dem Schriftsteller an der Wand hinter dem Conciergetisch hängt. Der harte Schnitt vom einen Gesicht direkt auf das andere, suggeriert, bzw. symbolisiert die Gleichstellung vom Schriftsteller und dem Kunstwerk (siehe Abb.10). Wie sich

später im Film herausstellt, ist das Gemälde Gold wert, genau wie der Schriftsteller, nach seinem Aufenthalt. Um die Hochwärts-Bewegung im Bild beim Treppensteigen abzurunden, fährt die Kamera beim Gemälde runter und nimmt den Concierge Jean in die Bildmitte, stets im rechten Winkel zur Wand. Da Jean mittig kadriert ist, kann daraus geschlossen werden, dass er eine größere Rolle im Leben des Erzählers spielt, als die Gäste. Die Off-Stimme bestätigt dies: der Schriftsteller habe sich mit dem Concierge angefreundet. Nun wird die Figur vorgestellt, seine Charakterzüge werden beschrieben. Ein Close Up zeigt sein Namensschild und eine Hand, welche die gelöschte Zigarette vorsichtig in die Brusttasche steckt. Der Erzähler beschreibt ihn als faul und zugleich zuvorkommend, mit bescheidenem Gehalt. Eine amerikanische Größeneinstellung zeigt beide beim abendlichen Austausch, eingerahmt von zwei Marmorsäulen.



Abbildung 10: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:04:05

Klassische Klaviermusik begleitet die Stimme des Erzählers seit Betreten des Hotels. Sie unterstützt die Atmosphäre und untermalt die Charakterzüge durch subtiles Paraphrasieren. Wenn der Erzähler ein neues Kapitel beginnt, beginnt in der Musik auch eins. Als dem Zuschauer Monsieur Jean vorgestellt wird, verändert sich die Tonlage und Melodie zu einer geheimnisvollen Detailliertheit, die sein schnelles und vorsichtiges Löschen der Zigarette widerspiegelt.

Während der Unterhaltung bemerkt der Schriftsteller einen neuen Gast. Zu sehen ist eine Totale des Foyers und ganz klein im Bild, links neben der Mitte sitzt ein Mann. Die Klaviermusik wird leiser und mit einem sanften Übergang, fängt eine neue schnellere Klaviermelodie an, die sowohl romantisch als auch aufgeregt klingt. Aus der Vogelperspektive nähert sich die Kamera dem Mann an (links kadriert). Er wirkt einsam im Bild, genauso wie er vom Erzähler beschrieben wird. Ihn umgibt eine frappante Aura von Traurigkeit, wodurch er sich mit ihm identifizieren kann und ihm verbunden fühlt, da er genauso empfindet. Jetzt wird der Mann auch mittig kadriert (Halbtotale). Genau wie der Schriftsteller es wohl gerne tun würde, erkundet die Kamera den mysteriösen neuen

Gast von allen Seiten (siehe Abb.11). Sie bewegt sich auf den Mann zu und im 180 Grad -Umschnitt im gleichen Tempo vom Schriftsteller weg. Dies bewirkt den Anschein, als würde sein Geist auf den Mann zufliegen um ihn zu analysieren. Die Kamera bewegt sich konstant in einem rechten Winkel zu den Wänden. Schließlich fragt Schriftsteller Jean wer dieser alte Knabe sei (zweier, seitlich). Dann wechselt die Perspektive in eine frontale Zweier. Jean erklärt (Nah), dass es sich um Zéro Moustafa handle und die Kamera schwenkt um 90 Grad nach rechts, zum Schriftsteller. Eine Halbtotale zeigt Moustafa, nun wieder links kadriert, der neugierig die Brille hebt und in Richtung des Concierge schaut. Gegenschuss: In der Totalen, die durch das Treppengeländer gerahmt wird, mimen beide, dass sie beschäftigt woanders hinschauen. Jetzt, da der Schriftsteller weiß um wen es sich handelt, ist es ihm unangenehm ihn zu beobachten, da er viel Respekt vor ihm hat. Zéro Moustafa ist nicht nur der Besitzer des Hotels, er war sogar einmal der Reichste Mann Zubrowskas.



Abbildung 11: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:04:40

Zweite Szenensequenz: Zéro lernt Gustave kennen

Gustave steht vorm Hoteleingang, schaut lethargisch Richtung Ausfahrt, durch die Madame Celine gerade fuhr. Er steht im Bild rechts kadriert (Nah) und links dahinter steht Zéro (Halbnah). Das Bild hat das Format beträgt 1.33:1 und bekommt durch den Hotel-schriftzug ein Plattencover-Charme (siehe Abb. 12). Zéro wirkt ein bisschen wie ein guter Engel auf Gustaves Schulter. Die Kamera ist leicht nach oben geneigt und steht somit nicht in einem 90 Grad-Winkel zur Wand. Eine gewisse Symmetrie gibt es trotzdem.



Abbildung 12: The Grand Budapest Hotel (2014), Standbilder ab Min.: 00:10:05

Gustave sorgt sich um seinen Stammgast und spricht gedankenverloren vor sich her. Zéro steht vorbildlich am Platz und bestätigt jede Aussage gewissenhaft. Das Bild verdichtet auf ihn zu einer Nahe. Er steht im Mittelpunkt. Gustave dreht sich um, Zéro geht auf ihn zu, so dass er gerade eben an der linken Bildkante zu sehen ist. Die Kameraposition hat sich um 90 Grad gedreht. In dieser Sequenz werden Gesten aus dem Slapstick-Genre übernommen. Zéro greift nach jeder neuen Information nach dem Geld, welches Gustave in der Hand hält. Doch Gustave spricht einfach immer weiter. Der kleine Bildausschnitt den die beiden sich teilen müssen, steht sinnbildlich für Ihr Arbeitsverhältnis. Gustave ist festangestellt, muss sich dennoch den Platz teilen mit dem noch unbezahlten Lobby Boy. Dementsprechend groß ist sein Zimmer. Es folgt ein außergewöhnlicher Schuss aus der Vogelperspektive (siehe Abb.13, Bild links) und zusätzlich aus der Subjektiven von dem Herrn im Fenster. Hier wirken Zéro und Gustave im Gegenschuss wie alleine auf dem Marktplatz, einsam und auf sich selbst gestellt. Zudem ähnelt es einer Zirkusmanege. Ein weiterer Slapstick Moment ist kurz vorm Fahrstuhl zu entdecken. Der Fahrstuhlpage ruht sich auf dem Schild aus und rechnet mit keinem Gast. Doch als die Autoritätsperson Gustave vorbeikommt, tut er geschwind so, als hätte er die ganze Zeit normal gestanden (siehe Abb.13, Bild rechts).



Abbildung 13: *The Grand Budapest Hotel* (2014), Standbilder ab Min.: 00:11:57

3.2.4 Fazit

The Grand Budapest Hotel ist ein Film, der farbenfrohen Hoffnung an eine friedliche Gemeinschaft. Es wird im Film eher subtil ausgesprochen, aber die noch noch glühenden Hoffnungsfunken eines allgemeinen menschlichen Miteinanders sind allgegenwärtig.

Nahezu alle Bilder wurden im 90 Grad Winkel zur Wand gedreht, genauso wie fast alle Schwenks im 90 Grad Winkel nach oben, unten oder zur Seite ausgeführt wurden. Da die Kameraposition oft mittig im Raum war, sind die überwiegenden Bilder symmetrisch, typisch nach Andersons Geschmack. Die Bilder zeigen eine unterschiedlich star-

ke Wölbung auf, da je nach erzählter Epoche dementsprechende Objektive verwendet wurden, um ein bisschen an den damaligen Look anzuspiesen und der Authentizität näher zu kommen. Bei längeren Sequenzen wendet Anderson manchmal die bei Hollywoodfilmen beliebte Strategie an, Bilder interessanter zu machen indem der Blick über die Leinwand wandert. Er kadriert einige aufeinander folgende Bilder so, dass die Figuren erst rechts, dann mittig und dann links im Bild stehen. Diese Veränderung der Blicklenkung wird nur unterbewusst wahrgenommen, daher kann der Rezipient der Handlung normal folgen, ohne irritiert zu sein. Andersons symmetrische Bilder werden oft als "flach" bezeichnet. Dies liegt nicht unbedingt an dem Objektiv (Weitwinkel), sondern eher an der Art wie er den Raum gestaltet, mit Licht und Ausstattung.

Anderson hat jedes Bild dieses Films mit so viel Präzision, Perfektionismus und Liebe zum Detail gestaltet, dass so gut wie jeder Moment im Film als Standbild in einem Museum hängen könnte. Die vom Team selbst gebauten Miniaturkulissen, tragen genau wie die Kostüme und die Filmmusik dazu bei, dass der Zuschauer sich für die Dauer des Filmes in einer Fantasiewelt verliert in der es doch genug Realismus gibt um sich wahrhaftig anwesend zu fühlen.

Der Film beginnt sehr Figurenzentriert. Die Charaktere werden vorgestellt und mit ihnen, ihre Vorzüge und auch die kleinen Eigenheiten, wie z.B. der Arbeitsalltag von Zéro, der mit dem Aufmalen des Barts beginnt. Es gibt zunächst kein konkretes Ziel auf das hingearbeitet wird. Im Verlauf des Films verschiebt sich diese Konzentration immer mehr auf den Plot, der da ist, den Mordfall zu klären und somit den wahren Erben bestimmen zu können. Aber auch in dem nun eher plotzentrierten Handlungsablauf, gibt es immer wieder Momente, in denen die Charaktere ganz unter sich sind, als würde es keinen äußeren Antrieb geben. Wie beispielsweise in der Szene in der Zéro und Gustave ganz allein auf einer Aussichtsplattform stehen, in die Schneeflocken blicken und Gustave anfängt ein Gedicht aufzusagen.

Anders als in *Bottle Rocket* bleibt die Kamera nicht immer beim Protagonisten. Der Zuschauer bekommt einen Einblick in die Situation des Anwalts, der Polizeisoldaten, der Schwester von Serge und ist mit den Kindern Madame Celines und dem Auftragsmörder alleine unterwegs. Das klingt abenteuerlich, dennoch ist hier die Erzählstruktur in Anbetracht der Anfangs- und Endsequenz geschlossen. Der Zuschauer wird an die Hand genommen, ihm wird zu Beginn der Sinn des Filmes erklärt (die Geschichte erzählt), somit braucht er nicht befürchten die Orientierung zu verlieren. Dennoch weist der Mittelteil viele Merkmale der offenen Erzählstruktur auf, z.B., dass die Handlung im Film am Ende des Geschehens relativ rasch abbricht und dass die Charaktere in der

Zeit-Erzählung hin und her springen. Demnach wollte Anderson offenbar keine strickt geschlossene, oder strickt offene Erzählstruktur benutzen und hat sie liebevoll zusammen gemixt.

4 Analyseergebnis

Anhand der umfangreichen Analyse in dem vorangegangenen Kapitel, lässt sich nun eine Übersicht der Mise en Scène-Stilmittel, sowie der dramaturgischen Ideen erstellen, die in Andersons erstem Langfilm *Bottle Rocket* und seinem bis lang erfolgreichsten Film *The Grand Budapest Hotel* eingesetzt wurden. Dadurch lässt sich feststellen wie sehr und in welche Richtung Andersons Handschrift sich entwickelt hat bzw. ob er seiner Intuition von vor 20 Jahren treu geblieben ist.

Stilmittel	Effekt	BR	GBH
Kamera:			
Durchbrechen der 4. Wand	Realitätsbezug wird deutlich/ Zuschauer fühlt sich angesprochen/ nimmt die Leinwand wahr	+	+++
90°C-Winkel zur Wand	Ähnlich wie Symmetrie, wirkt gestellt, wie eine (Theater-)Bühne, dadurch realitätsnäher	+	+++
90°C-Winkel Schwenk	Verdeutlicht das Räumlichkeitsgefühl, zudem bleibt das Bild symmetrisch	+	+++
Subjektive	Vestärkt die Empathie/ Identifikation	++	++
God's eye view	Allwissender Blick auf Privates (Ideen, Gegenstände..) steigert Empathie	+++	+++
Detail-Shot	Persönlicher Bezug des Charakters	+++	++
Symmetrie	Ist artifizuell, wirkt gestellt, surreal, lässt das Team hinter der Kamera bewusst werden	+	+++
180°C-Subjektive	Unerwartet und somit überraschend, neugierig	+	++
Erzählstil:			
Offene Dramaturgie	Zwischenmenschliche Entwicklungen möglich, Figuren sind realistischer	+++	+
Handlungsverlauf unvorhersehbar	Interessanter, überraschender da nichts erwartetes passiert	+++	++
Ambivalente Charaktere	Wirken realistischer, Zwischenmenschliche Kommunikation möglich, mehr Empathie	+++	++
Figurenzentriert	Bessere Identifizierbarkeit, Zuschauer wird angehalten selbst nachzudenken	+++	++
Schnitt:			
Flash-Cutting	Verkürzt einen Zeitraum, viele Infos in kurzer Zeit	++	-
Parallelmontage	Erlaubt dem Zuschauer bei räumlicher Trennung, beide Charaktere zu beobachten, erzeugt Spannung bei schnellen Schnitten	++	++
Continuity Editing	Unsichtbarer Schnitt, erlaubt dem Zuschauer die Realität zu vergessen	+++	+++

BR=Bottle Rocket; GBH=The Grand Budapest Hotel +++ = oft; ++ = mittel; + = wenig; - = nie

Tabelle 1: Übersicht der Stilmittel, Tabelle erstellt von Sandra Eiper

Beide Filme haben die Eigenschaft dem Zuschauer in nahezu keinem Moment vorwegzunehmen was als nächstes passiert. Der Handlungsverlauf ist meist unvorhersehbar, die Ereignisse überraschen den Zuschauer. Dadurch wirken die Charaktere individuell und interessant, zusätzlich wird Geschichte spannender. Auch obwohl Anderson in *Bottle Rocket* auf auffällige akustische oder visuelle Spannungsmittel (wie schneller Schnitt) verzichtet, gibt es durch die Charaktere erzeugte Spannungsmomente. Der am Boden liegende Dignan, der zum ersten Mal sprachlos ist und Anthony verständnislos in die Augen blickt, erzeugt eine ungewisse und spannende Ruhe vor dem Sturm. Durch die subjektive Kamera aus der Vogelperspektive und den Schraubendreher wirkt Dignan bedrohlich, da schwer einzuschätzen ist, was in ihm vorgeht. (siehe Abb.14, Bild links).

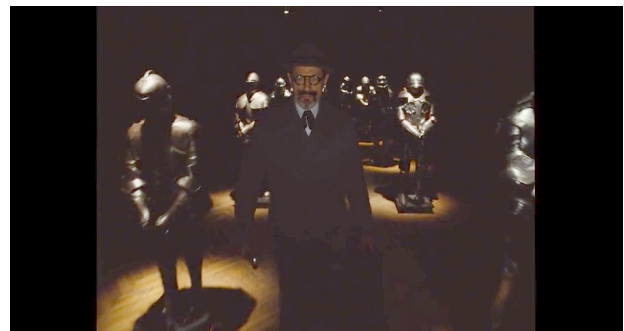


Abbildung 14 *Bottle Rocket* (1996) Min.: 00:52:55 / *The Grand Budapest Hotel* (2014) Min.: 00:51:47

In *The Grand Budapest Hotel* hingegen beeinflusst Anderson die Emotionen der Zuschauer mit akustischen und visuellen Mitteln. Als der Notar das Haus der Verstorbenen verlässt, direkt nachdem er Dmitri das Angebot ausgeschlagen hat, da es gegen das Gesetz verstößt, setzt die Spannungserzeugende Musik ein. Die Atmosphäre ist düster und die Umgebung wird immer dunkler je weiter er sich begibt. Der Auftragsmörder verfolgt ihn auf seinem Motorrad. Der Auspuff rattert und röhrt. Die Stimmung wird hier hauptsächlich durch die Musik, die lauten Geräusche und die dunkle Umgebung bestimmt, die mit nur vereinzelt kleinen Lichtquellen, es dem Auge noch schwerer macht in der Dunkelheit etwas zu erkennen und die Situation noch gruseliger wird (siehe Abb.14, Bild rechts). Im Kunstmuseum ist nur noch seine schwarze Silhouette zu sehen. Dennoch ist die die Handlung also der Ausgang dieser Situation bis zuletzt nicht vorherzusehen.

In den Gruselszenen geht es demnach nicht in erster Linie darum sich zu fürchten, sondern auch hier legt Anderson (im Gegensatz zu Hitchcock) wert auf die freie Emotionsentwicklung der Zuschauer, wie bereits in Kapitel 2.1 beschrieben, und lässt gestalterisch die Frage offen, ob die Szene traurig, gruselig, oder lustig sein soll. Das heißt, die gruselige Musik soll keine persuasive Funktion haben, soll also den Zuschauer nicht zu einer Angst-Emotion drängen, viel mehr hat sie eine dramaturgische Funktion, um dem Zuschauer die Möglichkeit für solche Emotionen zu geben, aber lässt gleichzeitig genug Raum den eventuell vorhandenen Slapstick darin zu erkennen und zu lachen anstatt sich zu gruseln.

Der wohl größte visuelle Unterschied in den beiden Werken ist die Vielzahl von symmetrischen Bildern. Anderson hat es zu seiner Maxime gemacht, so viele Bilder wie möglich mit einer symmetrischen Kadrange zu versehen. Es kann behauptet werden, sein liebstes Stilmittel ist die Symmetrie. Im Jahr 1996 war dies noch nicht der Fall. Es war zwar noch nicht sein *liebstes* Stilmittel, aber es war da. Viele Bilder aus *Bottle Rocket* wurden aus einer festen Perspektive (vom Stativ, ohne Schwenk) gedreht und haben einen 90 Grad Winkel zur Wand oder zum Horizont. In einigen dieser Bilder sind die Figuren mittig angeordnet, so dass eine Symmetrie entsteht. Der Film enthält zudem Wand-parallele Kamerafahrten auf der X- und Y-Achse.

Anderson lässt den Zuschauer gern der Fiktionalität des Filmes bewusst werden, indem die Charaktere z.B. die sogenannte *vierte Wand* durchbrechen und direkt in die Kamera den Zuschauer anblicken. Dies passiert in *The Grand Budapest Hotel* in der Unterhaltung mit der noch lebenden Madame Celine (siehe Abb.15) und bei Anthony ist es der Blick zur Tür seines Zimmers, kurz vor seinem "Ausbruch"⁷⁶.



Abbildung 15: *Grand Budapest Hotel* (2014) Standbilder ab Min. 00:09:39

Der Zuschauer fühlt sich persönlich angesprochen, nimmt den Charakter und seine Emotionen dadurch noch deutlicher wahr. So fühlt der Zuschauer mit Gustave mit, als dieser von dem Todesfall erfährt und stellt daraufhin seine übereifrige Abreise nicht in Frage. Zusätzlich hat es einen Slapstick-Charakter und amüsiert den Zuschauer, da es

⁷⁶ siehe Abb.2 im Kapitel 3.1.3

überspitzt bzw. albern wirkt. An dem Standbildbeispiel aus der Abb. 13 ist gut zu erkennen, dass die Kamera immer im 90 Grad Winkel zur Wand steht und der Schuss, Gegenschuss immer direkt auf einer Linie hin und her springt um die Symmetrie aufrecht zu erhalten. Die Szene bekommt dadurch eine absurde Betonung und erweckt Neugier. In den Totalen und den offeneren (offener als nah) verwendet Anderson gern Weitwinklige Objektive. Zum einen um den extremeren Look der Symmetrie herzustellen, zum anderen damit die Details im Hintergrund vom Zuschauer wahrgenommen werden. Je kleiner die Brennweite, desto schärfer ist das Gesamtbild, desto besser ist das Szenenbild im Hintergrund erkennbar.

Viele von Andersons Hauptfiguren gehören entweder der oberen Mittelschicht an oder wollen Teil davon werden. Nur wenige, wenn überhaupt, sind trotz ihrer Privilegien glücklich. Zum Beispiel verlässt Anthony zu Beginn des Films *Bottle Rocket* gerade die Psychosomatische Klinik in die er freiwillig gegangen ist. Eingespannt in ihren Privilegien und ewiger Pubertät kommt der Schlüssel zur Selbsterkenntnis erst durch eine Tragödie, zum Beispiel den Tod eines engen Freundes oder Familienmitglieds.⁷⁷ Oder, wie in *Bottle Rocket*, die Verurteilung zu zwei Jahren Gefängnis.

Sowohl *The Grand Budapest Hotel*, als auch *Bottle Rocket* nutzen Filmmusik zur Paraphrasierung und Polarisierung von Handlungen, zur Charakterisierung der Figuren und zur Verstärkung der Emotionen der Zuschauer.

Ein schönes Beispiel für gut durchdachten Einsatz von diegetischer Musik, die zudem gleichzeitig die Handlung paraphrasiert, ist in *Bottle Rocket* zu finden. Die Musik setzt ein während Dignan ein Auto sucht, welches sich leicht stehlen lässt. Noch gibt es kein Anzeichen, dass Dignan die Musik hört. Er springt in ein Cabrio, die Musik wird lauter. Anthony und Dignan fahren eine leere Landstraße entlang. Bei genauem Hinsehen, ist zu erkennen, dass Dignan seinen Lippen zum Text bewegt, dadurch aber, dass der Zuschauer nur die Musik und fast keine Nebengeräusche hört, ist es sehr subtil. Es ist ein poppiges, aber sehr melancholisches Lied, wodurch anzunehmen ist, dass Anthony genervt den Kopf wegdreht, weil er Liebeskummer hat. In nächsten Bild (die Musik läuft noch) geht Inez zu ihrem Wäschewagen, wirft Handtücher hinein und dreht mit traurigem Blick als in dem Song die Worte "It's over and done with, it's over, it's over."⁷⁸ fallen, ihr Radio aus. In dem Moment stoppt die Musik. Spätestens jetzt ist dem Zuschauer bewusst, dass nicht nur er das Lied hören konnte, sondern auch Inez, da es diege-

77 Vgl. Hill, Derek: Charlie Kaufman and Hollywood's Merry Band of Pranksters, Fabulists and Dreamers: An Excursion Into the American New Wave. Kamera Books, Harpenden 2008, S. 87

78 Interpret: The Proclaimers, Album: This is the Song, Titel: Over and done with (1987)

tisch war. Da sich die Wege von Inez und Anthony trennen, obwohl beide gern zusammen wären, paraphrasiert das Lied die Situation mit den Worten "Es ist vorbei, es ist vorbei."⁷⁹

Es gibt zwar keine Erzähler-Figur in *Bottle Rocket*, jedoch erfährt der Zuschauer sehr viele der Gedanken und Beweggründe für Handlungen und Situationen durch die Dialoge. Mit etwas Abstand betrachtet wirken einige Dialoge und Figuren sogar zusammenhangslos, was typisch für Filme mit einer offenen Erzählstruktur ist. Beispielsweise wirkt die Szene in *Bottle Rocket*, in der eine Freundin von Jon, Anthony über Gründe seines Klinikaufenthalts fragt, als wäre die Hauptfunktion dieser Figur, für den Zuschauer herauszufinden was in Anthony vor geht. Dazu äußert Anderson:

"Ich beginne immer mit den Figuren und mit einigen Ideen für Sequenzen. Die meisten [...] Hollywoodfilme beginnen dagegen mit dem Plot: Es gibt eine starke Geschichte, und die wird erzählt. Ich wähle den umgekehrten Weg. Das hält den Film offen, so dass ich ihn mit dem anfüllen kann, was mich inspiriert hat. Priorität haben für mich die Details und die Beziehungen zwischen den Figuren, nicht, wie ich durch die Geschichte komme."⁸⁰

Alle Charaktere, sowohl in *Bottle Rocket* als auch in GBH öffnen sich früher oder später emotional und teilen ihre Gefühlswelt. Dies ist ein typisches Merkmal aus Andersons Filmen.

Wie Christian Vittrup in seinem Buch erzählt, geht es immer wieder um die *Harmonisierung* belasteter Freundschaften und prinzipieller Feinschaften.⁸¹ So verzeiht z.B. Dignan am Ende von *Bottle Rocket* Mr. Henry und würde ihm sogar eine selbstgebastelte Gürtelschnalle schenken. Um den Wunsch zur Harmonisierung geht es auch in *The Grand Budapest Hotel*. Allerdings geht diese Hoffnung über die Grenze der Freundschaft und Familie hinaus. Die beiden Protagonisten werden immer wieder mit dem Krieg konfrontiert. Zero hat ihn am eigenen Leibe gespürt, seine Familie verloren und musste fliehen. Gustave wird schließlich für seine große Courage im Zug gegenüber Zero, welcher aufgefordert wird mit den Soldaten nach draußen zu kommen, da er keine zulässigen Papiere mit sich führt, mit dem Tod bestraft.

79 *Bottle Rocket* (1996) ab Min.: 00:49:40

80 Nord, Christina (2005): "Wes Anderson. Die Fische haben wir erfunden". Interview mit Wes Anderson. *die tageszeitung*, 18. März 2005.. Zitiert nach: Vittrup, Christian (2010), S. 44

81 Vgl. Vittrup (2010), S. 41

5 Bezugsrealität

Wie Jason Schwartzman über Wes Anderson sagt⁸², kommt der Tatendrang für seine Filme aus der hintergründigen Motivation, selbst ein mal in die phantastischen Welten seiner Protagonisten einzutauchen, ihre Abenteuer zu erleben und beispielsweise wie *Max Fischer* aus *Rushmore* mit dem GoKart umherzudüsen.

Da ist es keine Überraschung, dass viele der Handlungen im Film, Wünsche, Träume oder Interessen von ihm sind oder als Kind einmal waren und somit einen Realitätsbezug darstellen. Auch die Inspiration für Figuren oder die Ausstattung eines Sets wird unter anderem durch Andersons Umgebung und persönliche Ereignisse geschaffen. Im folgenden wird in drei Kategorien beschrieben, in welchen Fällen ein reales Ereignis Einfluss auf einen seiner Filme hatte.

5.1 Figuren

Andersons soziale Familienumstände siedelten sich in der höheren Mittelklasse an. Dieser Hintergrund bot ihm ein ergiebiges Muster, allen voran soziale Klassenunterschiede, welche in all seinen Filmen eine Rolle spielen.⁸³ Viele von Andersons Hauptfiguren gehören entweder der oberen Mittelschicht an oder wollen Teil davon werden.⁸⁴ Owen und Wes kommen aus der höheren Mittelschicht und haben jeweils einen Vater, der in der Werbung arbeitet.⁸⁵ Owen Wilson ist genau wie Wes Anderson der mittlere von drei Brüdern, so ist es nicht verwunderlich, dass Anderson zu männlichen Dreiergruppen als Charaktere tendiert. In *Darjeeling Limited* sind es drei Brüder, die in einem Zug durch Indien reisen. In *Bottle Rocket* bildet sich das 'Team' aus drei Kumpels.⁸⁶

Am Set verschmilzt Anderson mit seiner Crew wie eine Familie. Ihm gefällt es, eine kleine Crew in der intensiven Zeit eines Filmdrehs um sich zu haben und auch außerhalb der Arbeit etwas zusammen zu unternehmen. Für gewöhnlich wohnen alle im sel-

82 Vgl. HitFix (2012): Jason Schwartzman, Jared Gilman and Kara Hayward talk 'Moonrise Kingdom', URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eqy43U5zEQI> [15.12.2015]

83 Vgl. Hill, Derek (2008), S. 87

84 Vgl. ebd.

85 Vgl. Browning (2011), S. 160

86 Vgl. ebd

ben Haus und machen Sport zusammen oder unternehmen etwas an den freien Tagen.⁸⁷

So wie die Filmfamilie zusammenhält und zusammen arbeitet, streben auch die Charaktere Andersons Filme nach einer glücklichen Familiensituation. Beispielsweise handelt der Film *Moonrise Kingdom* unter anderem von Sam, der gegen Ende des Films adoptiert wird, da er sonst ins Waisenhaus gemusst hätte. Zero aus *The Grand Budapest Hotel* findet seine Familie zunächst in der Obhut von Concierge Gustave, später zusammen mit seiner Frau Agatha und letztlich in seinem Reichtum, der einen schmalen Ersatz für seine verstorbene Frau darstellt, weshalb er dementsprechend einsam ist.

Von seiner Familie hat Anderson sich für *The Royal Tenenbaums* inspirieren lassen. Genau wie in Andersons Realität, ist die in Mutter im Film auch Archäologin und trägt sogar die Brille Andersons echter Mutter.

Anderson versteckt sich auch gern selbst in seinen Filmen. Er hat mehrere Strategien entwickelt, um seine eigene Präsenz zu zeigen. Zwar nicht in dem Maße wie Hitchcock, aber er taucht auf. Im Bus am Anfang des Films *Bottle Rocket* sitzt er hinter Dignan und Anthony; Er ist die Stimme eines der Tenniskommentatoren in *Royal Tenenbaums*, was allerdings nicht im Abspann erwähnt wird und er spricht die Stimme des Wiesels in *The Fantastic Mr. Fox*. Selbst wenn er nicht auftaucht signalisieren seine persönlichen Gegenstände seine Präsenz, wie z.B. das Caldéron Kunstwerk in *The Royal Tenenbaums* oder das Durcheinanderseiner persönlichen Unterlagen auf dem Tisch in *The Hotel Chavalier*.⁸⁸

Genau wie Max Fischer aus *Rushmore*, hat auch Anderson eine Privatschule besucht. Beide fühlten sich isoliert von ihren Mitschülern und beide haben Theaterstücke geschrieben.⁸⁹ Bei Anderson gab es allerdings es eine Methode der Lehrerin, Wes vom Ärger fernzuhalten und zu disziplinieren. Denn, nach gewisser Zeit ohne Chaos durfte Wes wieder ein Stück aufführen.

87 Vgl. HitFix (2012): Jason Schwartzman, Jared Gilman and Kara Hayward talk 'Moonrise Kingdom'. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eqy43U5zEQI> [15.12.2015]

88 Vgl. Browning (2011), S. 158

89 Vgl. Browning (2011), S. 160

In *Royal Tenenbaums* stellt *Margot*, die auch eine Theaterstückeschreiberin und Aussenseiter ist, Andersons *Alter-Ego* dar.⁹⁰ Danny Glovers Charakter sei eine Mischung aus Andersons Vermieter und Kofi Annan.⁹¹

5.2 Ausstattung

Die Hauptfigur Suzi, aus *Moonrise Kingdom* hat auf dem Kühlschrank in ihrem Elternhaus ein Buch mit der Aufschrift "Coping With the Very Troubled Child." gefunden, welches sie deprimiert hat. Auch diese Handlung sei Anderson vorgekommen. Er habe als Kind ein Buch mit ähnlicher Aufschrift im Haus seines Vaters gefunden und es auf sich, anstatt auf seine zwei Brüder bezogen und sich dabei ähnlich wie Suzi gefühlt.⁹²

Der Konditor *Mendl* aus *The Grand Budapest Hotel* ist eine Anspielung auf den Österreichischen Demel Konditor.

Anderson mag es farbliche Akzente zu setzen. Auch wenn seine Filme sehr farbenfroh wirken, setzt Anderson die Signalfarbe rot sehr gewissenhaft ein. Sie zieht die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf wichtige Personen, oder Dinge im Film, oder macht das Bild schlichtweg interessanter (siehe Abb.16 Bild rechts). Diese Strategie scheint nicht nur ein erlerntes Stilmittel zu sein, sondern einen persönlichen Bezug zu haben, wie in Abb.16, links zu erkennen ist.⁹³



Abbildung 16, Standbilder Wes Anderson im Interview und *Moonrise Kingdom*

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Vgl. Rehfeld, Nina (2002): Interview mit Wes Anderson: "Very Wenders", URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/interview-mit-wes-anderson-very-wenders-a-186844.html> [Stand: 05.12.2015]

⁹² Vgl. Covert, Colin (2012): The 'handwriting' of Wes Anderson. URL: <http://www.startribune.com/the-handwriting-of-wes-anderson/157854055/> [Stand: 11.12.2015]

⁹³ Vgl. Kirichenko, Alex (2015): Bergmans Video. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A-vj3jQsJ3A> [Stand 17.12.2015]

Anderson hat einen Hang zu malerischen Gestalten. Er hat z.B. das komplette Kostüm der Crew aus *The Life Aquatic* selbst entworfen und dann anfertigen lassen.⁹⁴ Als Kind hat Anderson gern Portraits seiner Freunde gemalt⁹⁵. Diese Vorstellung erinnert an die Portraits die Richie in *The Royal Tenenbaums* von seiner Schwester Margot malt und etliche simultane Werke von ihm an seiner Wand hängen hat. Im gleichen Film hängt sogar ein von Anderson gemaltes Werk an einer anderen Wand.⁹⁶ Er hat seine Portraits damals zudem gern im Stil von Westernhelden gestaltet.⁹⁷ Den Westernheld hat er des öfteren in seine Filme einfließen lassen. Eli Cash, ebenfalls ein Charakter aus *Tenenbaums* trägt einen Cowboyhut und ein Western Outfit. Dignan aus *Bottle Rocket* kleidet sich zwar nicht wie ein Westernheld, aber er wäre gern einer. Sein Weltbild beruht laut Kunze⁹⁸ auf der Western-Mythologie.

5.3 Handlung

Anderson bevorzugt es zwar Freiraum und Freiheit bei Arbeiten zu haben um auch spontan Dinge ändern zu können. Dennoch gefällt es ihm einen "Programmplan" an der Hand zu haben.⁹⁹ Diese Eigenschaft hat er auf die Charaktere Dignan in *Bottle Rocket* und Francis in *Darjeeling Limited* projiziert. Beide scheinen in den Tag hineinzu- leben, aber dank des "Programmplans" das Gefühl des Vortriebs Richtung Ziel zu bekommen. Das Gerüst des Films *Darjeeling Limited* entstand aus vielen Erlebnissen, welche die drei Autoren, Anderson, Schwartzman und Coppola während des Entwicklungsprozesses der Geschichte auf ihrer Zugreise durch Indien hatten. Zum Beispiel hielten sie an einem Tempel und mussten sich bunte Tücher umlegen.¹⁰⁰

Wie bereits in dieser Arbeit erwähnt wurde, ist es bekannt, dass Anderson gerne aus französische Filme zitiert und von ihnen inspiriert wurde. Die Idee für den Erzähler aus *The Royal Tenenbaums*, der nicht im Film zu sehen ist, so sagt Anderson, habe seine Wurzeln aus dem Film *Jules et Jim* von Truffaut, in welchem es einen ähnlichen Erzäh-

94 Vgl. McClintock, Stuart (o.J. ca 2010): Texas Francophile: French Influences in the Films of Wes Anderson, URL: <http://faculty.mwsu.edu/foreignlanguages/stuart.mcclintock/wesanderson.doc> [Stand: 28.12.2015]

95 Vgl. Rehfeld, Nina (2002): Interview mit Wes Anderson: "Very Wenders", URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/in-interview-mit-wes-anderson-very-wenders-a-186844.html> [Stand: 05.12.15]

96 Vgl. Browning (2011), S. 158

97 Vgl. ebd.

98 Vgl. Kunze (2014), S. 26

99 Vgl. Kirichenko, Alex (2015): Bergmans Video. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A-vj3jQsJ3A> [Stand 17.12.2015]

100 Vgl. Browning (2011), S. 117

ler zu hören gebe.¹⁰¹ Einige weitere Beispiele diesbezüglich wurden in Kapitel 2.2.1 erläutert.

Am Set verschmilzt Anderson mit seiner Crew wie eine Familie. Ihm gefällt es, eine kleine Crew in der intensiven Zeit eines Filmdrehs um sich zu haben und auch außerhalb der Arbeit etwas zusammen zu unternehmen. Für gewöhnlich wohnen alle im selben Haus und machen Sport zusammen oder unternehmen etwas an den freien Tagen.¹⁰²

So wie die Filmfamilie zusammenhält und zusammen arbeitet, streben auch die Charaktere Andersons Filme nach eine glücklichen Familiensituation. Beispielsweise handelt der Film *Moonrise Kingdom* unter anderem von Sam, der gegen Ende des Films adoptiert wird, da er sonst ins Waisenhaus gemusst hätte. Zero aus *The Grand Budapest Hotel* findet seine Familie zunächst in der Obhut von Concierge Gustave, später zusammen mit seiner Frau Agatha und letztlich in seinem Reichtum, der einen schmalen Ersatz für seine verstorbene Frau darstellt, weshalb er dementsprechend einsam ist.

Genau wie Dignan und Anthony in *Bottle Rocket* in das Haus Anthonys Mutter gestiegen sind um es auszurauben, sind Owen und Wes in ihre eigene Wohnung eingebrochen, allerdings nur, um dem Vermieter zu beweisen, dass es nicht sicher ist.¹⁰³ Daraus ist die Idee für den Film entsprungen.

Die 'Society of the Cross Keys', ein Team international verbündeter Concierges aus dem Film *The Grand Budapest Hotel*, die sich gegenseitig aus der Not helfen, gibt es in der Realität auch. Sie nennen sich 'Society of the Golden Keys' und teilen international ihre Kontakte miteinander, um ihren Kunden ganz diskret den besten Service anbieten zu können.¹⁰⁴

101 Vgl. McClintock, Stuart (o.J. ca 2010): Texas Francophile: French Influences in the Films of Wes Anderson, URL: <http://faculty.mwsu.edu/foreignlanguages/stuart.mcclintock/wesanderson.doc> [Stand: 28.12.2015]

102 Vgl. HitFix (2012): Jason Schwartzman, Jared Gilman and Kara Hayward talk 'Moonrise Kingdom'. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eqy43U5zEQI> [15.12.15]

103 Vgl. Browning (2011), S. 160

104 Vgl. Collin, Robbie (2014): Wes Anderson interview, URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/10644172/Wes-Anderson-interview.html> [Stand: 29.12.2015]

6 Fazit

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass Wes Anderson ein exzeptioneller Autorenfilmer ist. Er erschafft zweidimensionale Welten, die über Jahre oder sogar Jahrzehnte in seinen Gedanken reifen und dann auf der Leinwand zum Leben erwachen. Die szenische Überspitzung, die es einerseits ermöglicht in den Bann der Bilder gezogen zu werden, erlauben dem Zuschauer zugleich die Distanz zur Realität wahrzunehmen und darüber lachen zu können. Seine Werke verkörpern eine von Anfang bis Ende virtuos durchdachte melancholische, hoffnungsvolle Traumwelt.

Von den großen französischen Autorenfilmpionieren trägt er nicht etwa die alten Klammotten auf, er nimmt sich die schönsten Stücke und verknüpft sie mit seinem eigenen Gewand. Die symbolische Feder im Hut ist seine Hommage an die Literatur und die Tinte an der Hand sein persönlicher Bezug. Gerade wegen dieser Vielfältigkeit sind seine Filme Genreübergreifend erfolgreich. Sie machen Spaß und sind leicht zu verstehen, auch ohne über das kulturelle Hintergrundwissen der Zusammenhänge zu verfügen.

Die Arbeit hat gezeigt, dass Anderson kein Wunderkind ist. Er hat sich herangetastet, Bücher gewälzt, Kontakte geknüpft, er hat durch Erfahrungen dazugelernt und sich von Misserfolg nicht entmutigen lassen. Mit jedem Film entwickelte er sich weiter und hat mit der Zeit, einen immer eigeneneren, persönlichen Stil erworben.

Aber nicht nur diese Eigenschaften machen den Erfolg aus. Zu einen großen Teil gehört Glück und natürlich Talent dazu. Letzteres zeigt sich bei Anderson bereits in seinem ersten Langfilm *Bottle Rocket*, wie die vorangegangene Analyse bestätigt. Dort sind seine heute grundlegenden Stilmittel wiederzufinden. Bereits mit Mitte Zwanzig hat er seine eigenen Ideen und seinen persönlichen Stil in einfacher Form als filmische Handschrift verwendet, welche in jeder seinen späteren Geschichten wieder auftaucht. Mit jedem Film traut Anderson sich mehr. Der Mut, einige der zunächst vorsichtig und subtil verwandten Mittel nun extremer einzusetzen wurde größer, (die Handschrift deutlicher) und wuchs mit dem Erfolg.

Literaturverzeichnis

Buchquellen:

Browning, Mark (2011): Wes Anderson: Why His Movies Matter. Santa Barbara, California: Praeger.

Hill, Derek (2008): Charlie Kaufman and Hollywood's Merry Band of Pranksters, Fabulists and Dreamers. An Excursion Into the American New Wave. Harpenden: Kamera Books.

Kunze, Peter C. (2014): The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indiewood Icon. New York: Palgrave Macmillan.

Seitz, Matt Zoller (2013): The Wes Anderson Collection. New York: Harry N. Abrams.

Seitz, Matt Zoller (2015): The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel. New York: Harry N. Abrams.

Stutterheim, Kerstin (2011): Studien zum postmodernen Kino: David Lynchs *Inland Empire* und Bennett Millers *Capote*. Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Vittrup, Christian (2010): This is an adventure!. Das Universum des Wes Anderson. Kiel: Verlag Ludwig.

Zeitschriften:

Nord, Christina (2005): "Wes Anderson. Die Fische haben wir erfunden". Interview mit Wes Anderson. die tageszeitung, 18. März 2005.

Internetquellen:

Brunner, Philipp (2012): Postmoderne. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2616> [Stand: 15.12.15]

Brunner, Philipp und Meyer, Heinz-Hermann (2012): Neue Welle. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3637> [Stand: 17.12.2015]

Collin, Robbie (2014): Wes Anderson interview, URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/10644172/Wes-Anderson-interview.html> [Stand: 3.1.2016]

- Covert, Colin (2012): The 'handwriting' of Wes Anderson. URL: <http://www.startribune.com/the-handwriting-of-wes-anderson/157854055/> [Stand: 11.12.2015]
- Desplechin, Arnaud (2009): Wes Anderson. URL: <http://web.archive.org/web/20101222211156/http://www.interviewmagazine.com/film/wes-anderson/4/Stand> [22.12.2010]
- Deutscher Filmförderfonds (2015): Ausgezeichnet! GRAND BUDAPEST HOTEL und CITIZENFOUR. URL: http://www.dfff-ffa.de/index.php?dfff-pressearchiv&newsdetail=20150223-47_fuenf-oscars-fuer-dfff-gefoerderte-koproduktionen [Stand: 16.12.2015]
- elkemonkey (2009): The Making of Bottle Rocket. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xV6WvYx5Z54> [Stand: 25.12.2015]
- HitFix (2012): Jason Schwartzman, Jared Gilman and Kara Hayward talk 'Moonrise Kingdom'. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eqy43U5zEQI> [Stand: 15.12.2015]
- Hopp, Jessic (o.J. ca. 2007): Dramaturgie und Figurenkonstellation im modernen Hollywoodkino. Figurenkonzeption. URL: http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/hopp_stolz/docs/figurenkonzeption.htm [Stand: 13.12.2015]
- IMDb (o.J.): The Grand Budapest Hotel. Awards. URL: <http://www.imdb.com/title/tt2278388/awards> [Stand: 06.01.2016]
- IMDb (o.J.): Wes Anderson. Biography. Personal Quotes. URL: http://www.imdb.com/name/nm0027572/bio?ref_=nm_ov_bio_sm [Stand: 05.01.2016]
- Kaczmarek, Ludger (2011): sight gag. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4479> [Stand: 15.12.2012]
- Kirichenko, Alex (2015): Bergmans Video, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A-vj3jQsJ3A> [Stand 17.12.2015]
- Marshall, Colin (2015): What's the Big Deal About Wes Anderson's The Grand Budapest Hotel? Matt Zoller Seitz's Video Essay Explains. URL: <http://www.openculture.com/2015/02/whats-the-big-deal-about-the-grand-budapest-hotel.html> [Stand: 05.01.2016]
- McClintock, Stuart (o.J. ca 2010): Texas Francophile: French Influences in the Films of Wes Anderson, URL: <http://faculty.mwsu.edu/foreignlanguages/stuart.mcclintock/wesanderson.doc> [Stand: 28.12.2015]

mediabiz (o.J.): MFG Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg mbH. Bereich FilmförderungFilmförderung. URL: http://www.mediabiz.de/film/firmen/mfg-medien-und-filmgesellschaft-baden-wuerttemberg-mbh/geoerderte-filme/4024/seite-52?filterListSort=okategorie_desc [Stand: 16.12.2015]

Mentz, Hans (2010): Lustiges aus dem Intimbereich. URL: http://www.titanic-magazin.de/humorkritik/2010/april/hk/lustiges_aus_dem_intimbereich-4/ [Stand: 16.12.2015]

Merschmann, Helmut (2014): Autorentheorie. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2274> [Stand: 14.12.2015]

Nicodemus, Katja (2012): Ich bin ein Teilzeit-Wilder, URL: <http://www.zeit.de/2012/22/Interview-Anderson> [Stand: 13.12.2015]

Rehfeld, Nina (2002): Interview mit Wes Anderson: "Very Wenders", URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/interview-mit-wes-anderson-very-wenders-a-186844.html> [Stand: 05.12.2015]

Tagesspiegel, der (2015): Vier Trophäen für Koproduktion "The Grand Budapest Hotel". URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/oscars-fuer-babelsberg-vier-trophaeen-fuer-koproduktion-the-grand-budapest-hotel/11413364.html> [Stand: 16.12.2015]

Way Too Indie (2008): Mise En Scène & The Visual Themes of Wes Anderson. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7wTcFeSYQ18> [Stand: 17.12.2015]

Wiedeking, Lara (2015): „Hollywood“ zwischen Spree und Elbe. URL: <https://www.goethe.de/de/kul/film/20463838.html> [Stand: 16.12.2015]

Zoller Seitz, Matt (2009): The Substance of Style, Pt 1, URL: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-1-20090330> [Stand: 02.01.2016]

Filmverzeichnis:

Bottle Rocket (1996): Wes Anderson (Regie), Wes Anderson and Owen Wilson (Skript), Gracie Films (Prod), Columbia Pictures Corporation, Boyle Taylor. Columbia Pictures, 1996. DVD: Columbia Pictures 1996.

The Grand Budapest Hotel (2014): Wes Anderson (Regie), Wes Anderson and Hugo Guinness (Skript), Fox Searchlight Pictures (Prod.), Indian Paintbrush and Studio Babelsberg. Fox Searchlight Pictures, 2014. Fox Searchlight Pictures 2014

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname